



Exemplarische
Organisten=Probe

The Hermann
23. Jan. 1822

Im Artikel
Vom

GENERAL-BASS.

Welche mittelst 24. leichter/ und eben so vieltwas schwerer Exempel/
aus allen Tönen/ des Endes anzustellen ist/ daß einer/ der

Diese 48. Prob-Stücke

Rein trifft/ und das darinn Enthaltene wohl anbringt/ sich vor
andern rühmen möge:

Er sey ein Meister im accompagniren.

Alles zum unentbehrlichen Unterricht und Behuf/ nicht nur einiger
Herren Organisten und Clavicymbalisten ex professo, sondern

Aller Liebhaber der Music/

Zuförderst derer/ die der Haupt-Wissenschaft des Claviers/ des Ge-
neral-Basses/ und des geschickten/ manierlichen Accompaniments

fleißig obliegen/

Mit den nothwendigsten Erläuterungen und Anmerkungen/ bey jedem Exempel/
und mit einer ausführlichen/ zur Probe dienenden

Theoretischen Vorbereitung/

über verschiedene musicalische Merckwürdigkeiten/
versehen von

A **MATTHESON.** *M. Matheson*

Longum iter est per præcepta ; breve & efficax per exempla.

Seneca, Epist. 6.

HAMBURG / im Schiller- und Rißnerschen Buch-Laden/ 1719.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

22 APR 16 1956

1411

1411

1411

1411

1411

1411

1411

1411

1411

1411

1411

Dem
Hoch= Wohlgebohrnen Herrn/
Herrn

Gottfried von Redderkop/
Ihro Königl. Maj. von Dännemarc=
Norwegen 2c.

Hochbetrautem Land-Rath/
Amtmann zu Tremsbüttel/
Erb-Herrn auf Steinhorst 2c. 2c.

Meinem Höchstgeehrtesten Herrn.

X3

Hoch=

Hoch=wohlgebohrner Herr/ Höchst=geehrtester Herr Land=Rath/



Als die Music nicht nur Kaysern/ Königen/ Fürsten/einsolglich Deroselben hohen Beamten und Rätthen/ höchst=anständig und schätzbar sey/ sondern zur grossen Zierde/ Anmuth/ Geschicklichkeit / Gemüths=Ergehung und Selbst=Vergnügung (die über alle Schätze gehet) beydes Gelehrt= und Ungelehrten/ als eine besondere Gabe des Allerhöchsten/ als eine wundersüsse Erquickung/ laborum licet dulce levamen, verordnet und dargereicht worden/ bedarff keiner Ausführung/ so bald nur ein Verständiger der Sache recht nachdenket.

Nun setzet sich zwar diese Königliche Wissenschaft und Discipline (wie sie der Weltberühmte und Grundgelehrte Königl. Französische Rath / La Mothe le Vayer nennet) nicht eben immediate mit ins Staats=Cabinet / a) noch in den Schöpffen=Stuhl hinein; denn sie
hat/

hat / nach den Worten des theuren **LUTHER** / b)
nichts zu thun mit der Welt / ist nicht für
dem Bericht / noch in Hader = Sachen.

(Wiewohl sie doch in guten Consiliis, ad invocationem
S. S. per Hymnum, höchst nöthig ist / und auch bey den
Armeen / wieder ihren Willen / ziemlich herhalten muß.)
Aber in den Kirchen / und in dem durch selbige abgebilde-
ten Himmel der Seligen / wo Ordnung / Harmonie / Ru-
he / Friede und Glück sich umfassen / da hat sie ihren ei-
gentlichen Wohn-Platz und Sitz / so wie in den prächtig-
sten Zimmern und ansehnlichsten Lust-Gärten der Götter
und Grossen auf Erden.

Wann ich nun / **Höchstgeehrtester Herr**
Land=Vath / nichts anders / als diese generate Ur-
sachen aufzubringen wüßte / warum ich nemlich **Kur.**
Hoch= Wohlgebohrnen gegenwärtiges mein
schstes öffentliches Werk so eifrig zueigne / es wäre da-
mit

- a) Le Socrate de la Chine; ce grand Confutius soutenoit, qu'il est impossible
qu'un Etat soit bien gouverné sans la Musique, comme vous le confir-
mera le premier Livre de la premiere Decade du Père Martinus. voy. La
Moshe le Vayer Tome II. pag. 1082.
b) In Colloquiis, Tomo 8. Altenb. pag. 411. & seq.

mit/ wie mich deucht/ ziemlich wohl zu bestellen; Aber/da
zeigt sich bey **JHNEN**/ nebst **DERO** andern hervor-
ragenden Qualitäten/ ein gar eigner gout in musicali-
schen Dingen; eine Stimme zum Singen/ die sehr ange-
nehm und naturel ist; eine schöne Disposition zum Cla-
vier/ und/ welches allen andern/ in diesem Fall vorzuziehen/
eine besondere Lust zum **General=Baß**. Diese Sa-
chen sind particulier genug/ und die Gewogenheit/ welche
Herr. Hoch=wohlgeb. jederzeit gegen meine co-
namina verspühren lassen/ komt dem Zweck noch näher/ so
daß ich hoffen darf/ **SGE** werden nicht nur mein Vorneh-
men keinesweges mißbilligen/ sondern **JHNEN** dieses
Buch/ zu **JHNEN** Privat=Ergehung und Übung/ dahin
bestermassen empfohlen seyn lassen/ daß es allemahl eine
Erinnerung/ und gleichsam ein Pfand derjenigen Hoch-
achtung abgeben möge/ mit welcher ich aufrichtiglich bin
und verharre/

Höchstgeehrtester Herr Land=Rath/
Herr. Hoch=wohlgebohrnen

Hamburg/ auf Ostern 1719.

Gehorsamster Diener
MATTHESON.

Madr

MADRIGAL.

O vous, sçavantes Soeurs!
Compagnes de ma Solitude,
Muses, qui par mille douceurs
Apaisés le chagrin, l'ennuy, l'inquietude,
Vous, qui punissiés autrefois
Les indiscrettes Pierides;
Ne souffrés plus qu'on viole vos loix,
Au mauvais gout soyés encor rigides;
Pour mettre enfin d'accord l'harmonie & le son,
Contre les ignorans prote-
gés Mattheson.

M. A. K.

D. R. B. Et. D. Pr.

(X

To

TO MY FRIEND,
Mr. MATTHESON,
Upon his Book, intitl'd:
Organisten-Probe &c.

With an advice to the insipid Censors of his Works.

ALL the Composers Ages past adore,
Back to *Saint Dunstan's* time and long before,
Tho' all their Skill were now together join'd,
The barren World *thy* equal cannot find.

To this, perhaps, some few will not agree;
But, Sons of Envy, come and learn of me
A Science, which as yet is little known:
T'admire superior Sense and doubt one's own.

Be silent therefore, when you doubt your Sense,
And speak, tho' sure, with seeming Diffidence;
Be not as some persisting Fools, we know,
That, when once wrong, will needs be always so.

But you, repenting, own your errors past,
And make each day a Critick on the last;
Least Self-conceit to all the World discovers:

You envy Sense, as Eunuchs envy Lovers.

C. W.

Ambiguum nobis *MATHESONI* pagina reddit,
Ingenji placeat laude, vel arte magis.

Hoc tamen ambiguum melli est, quod scit bene multo
Ignarum vulgus perfricuisse sale.

Omne feret punctum quæ miscuit utile falso,

Hæc docet; oblectat, corrigit atque movet.

Gratulandum f.

JO. ALBERTUS FABRICIUS, D.

Sollr Andacht kan nichts mehr bereiten/
Zur Freude dient nicht grössre Lust/
Als wenn in beyden unsre Brust
Vernimmt den Ton der süßen Saiten.

Wie hört man öftters nicht mit Sehnen/
Wenn der Affect von Dir geschickt
Durch die Music wird ausgedrückt/
Den Ton sich nach dem Herzen dehnen.

Doch der kan doppelt sich ergehen/
Der nicht allein die Music liebt/
Nein/ sondern sich auch selber übt
In dieser Kunst sich fest zu sehen.

Wie nun die Kennschafft zu geniessen/
Die zur Music vollkommen macht/
Drauf bist Du/ Wehrtester/ bedacht/
Und läßt Dich keine Müh verdriesen.

Zwar jeder wird die Müh nicht kennen;
Die aber diese Kunst erhöh'n/
Die werden jederzeit gestehn:
Man müsse Dich vollkommen nennen.

Mit völliger Ergebenheit
schrieb dieses

G. J. Heßft/ D.

NJe muß sich das Clavier nicht oft zerlästern lassen!
 Man muthet selbigem bey nahe Nothzucht an.
 Da soll ein Lernender den General-Baß fassen/
 Bey dem der Meister selbst nicht fünffe zehlen kan.
 Er greiffet ins Zeug hinein mit Quinten und Octaven;
 Er nimmt ein b für x / und hält ein x für b,
 Das klingt nun jämmerlich/ als träte bey den Schaafen
 Der theure Kegel Mops sich Dörner in die Zeh.
 Er fängt mit Trillern an und schließt mit Tremulanten;
 Die Mittl' ist durch und durch von Ragen-Sprüngen voll.
 Er hält wohl diesen gar für einen Erh-Bachanten/
 Der ihm die Vortheil zeigt/ wie er es machen soll.
 O Häckertlings-Verstand ! O Zuchten-zähe Sinnen !
 Schimpfft doch die Klinge-Kunst/ die liebe Sabel/ nicht!
 Jagt allen Eigensinn und Bauren-Stolz von hinnen/
 Euckt nur in dieses Buch/ das euch den Nebel bricht.
 Mein MATTHESON ! da Du den Aretin begraben/
 Der Roten-Barbarey den Scepter hast entführet/
 Und was das Alterthum an Hexeren soll haben
 Zu den Gaskontern nach Frankreich relegirt,
 So mühest Du dich iht/ mit klug-verfaß'ten Lehren
 Zur neueren Music/ und dienest so der Welt;
 Ich sehe schon im Geist/ daß viele sich bekehren/
 Und daß Dein Saamen-Korn auf guten Acker fällt.
 Dis gegenwärt'ge Werck heist : Organisten-Probe/
 Darin probiret sich Dein treuer Vorsatz schon.
 Hier schrieb' ich gerne viel zu Deinem wahren Lobe:
 Wiewohl/ was brauchst es dis ? Einig/ Du bist MATTHESON !

Mit diesem wolte dem Herrn Autori seine unge-
 gehendete Freundschaft bezeugen

Georg Philipp Telemann/
 Hoch Fürstl. Ehrenächter und der Reichs-Stadt
 Frankfurt am Mayn Capellmeister.

Am

Frankfurt den 13. Octobr. 1718.

An den
 Groß-Brittanischen Secretarium
 Und Welt-berühmten Componisten;
Herrn MATTHESON in Hamburg/
 über seine Organisten-Probe/

Von
 König.

Spielst Du/ mein MATTHESON, selbst Orgel und Clavier/
 So spricht man: Keiner geht in dieser Kunst vor Dir.
 Zeigst Du der Alten Sack und was ihr Streit gewesen/
 So spricht man: Keiner ist/ wie Du/ hierinn belesen.
 Zeigst Du der neuen Art und deine Meinung an/
 So spricht man: Keiner hat so viel hierin gethan.
 Sieht man auf Deinen Geist und andre hohe Gaben/
 So spricht man: Keiner kan so viel beyammen haben.
 Gehst Du ein Kirchen-Stück/ ein Spiel, ein Sing-Gedicht/
 So hört man bloß entzückt/ alsdenn so spricht man nicht.
 Wohlan! Was jeder spricht/ das darff ich kühnlich schreiben;
 Doch still! selbst Fama will Dein Lob aufs höchste treiben/
 Sie kommt mir schon zuvor/ und ruft in vollem Ton:
 Wer schreibt? wer setzt? wer spielt { zugleich } wie MATTHESON?
 so wohl }

Verworffene Music! wer wolte dich doch treiben/
 Da du fast aller Welt ein Dorn im Auge bist?
 Man weiß/ was jener a) will zu deiner Schande schreiben/
 So/ daß dein bester Rang bey Tagelöhnern ist.
 Dein alter Ruhm liegt izt in Sand und Roth begraben/
 Der Nutzen/ den du gabst/ wird gleichfalls ziemlich klein.
 Sonst kunt' ein Musicus wohl Millionen haben/ b)
 Statt derer ihm anitz die Thaler seltsam seyn.

X 3

Er

a) Der Politische Philosophus, p. 129.

b) Kaiser Nero (wie Suetonius berichtet) gab seinen Musi-
 cis Weistern aus Alexandrien/ deren er zum wenigsten 20 hatte/ bis 40000 große Esquertien zur Bereich-
 rung/ welche/ nach Taciti Rechnung/ zehn mahl hundert tausend Thaler austrugen. Bonnet, dans l'Histo-
 ire de la Musique p. 238.

Er durfft in theurer Tracht in Kayser-Zimmern prangen/ c)
 Es ist bekannt/ wie hoch in Frankreich Lulli stieg/ d)
 Doch ich und . . . Aber halt! was hab' ich angefangen?
 Nein/ nein! ich irre mich/ fürtreffliche Music!
 Dein Werth ist annoch groß bey gegenwärtgen Zeiten/
 Es sirahlet immer noch dein heller Ehren-Schein.
 Der Christen Ober-Haupt e) rührt selbst die süßen Saiten/
 Und mancher grosser Fürst f) kan ein Apollo seyn.
 Cambridg' und Orford sinds/ g) die dich besonders ehren/
 Wo das Professorat dir auch gewidmet steht.
 Hier muß ein Goodeson h) die Harmonien lehren/
 Der einen Teutschen i) jüngst zum Doctor noch erhöht.
 In London will man dir nicht minder Kränze winden/
 Alwo wir Shippen k) ißt als Professorem sehn.
 Wer heute Rom besucht/ wird den Corelli l) finden
 In einer Statua in Petri-Kirche stehn. m)
 Ingleichen muß es dir nicht an Belohnung fehlen;
 Man seh' in diesem Punct nur Wien und Dresden an:
 Wie mancher läst sich da/ als Virtuose/ zehlen/
 Der eine grosse Summ' im Jahr erwerben kan. n)
 Und so wird künfftig auch dein Preis sich nicht entfernen/
 Ob dir bisweilen gleich der Reid zur Seiten wohnt.

Man

- c) Zu Caligula und Neronis Zeiten warz alle Musici nicht nur auf das prächtigste gekleidet/ sondern so gar ihre Instru-
 mente von eingeleter Arbeit/ und sandelten von Gold/ Perlenmutter und Helffenbein. Bonnet p. 239/249.
 d) Dieser grosse Componist gelangte/ unter dem Könige in Frankreich Ludovico XIV. zur Adlichen Würde und
 verschiedenen ansehnlichen Ehrgen; wie denn der auf seiner gedruckten Opera, Roland, befindliche Titel
 so lautet: Mr. de Lulli, Ecuyer, Conseiller-Secretaire du Roi, Maison, Couronne de France & de ses Finan-
 ces, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté.

e) CAROLUS VI. Römischer Kayser.

f) Friedrich der anderer Herrzog zu Sachsen-Gotha; Ernst Ludewig/ Land-Gräf zu Hessen-Darmstadt/
 und Ernst/ Prinz zu Sachsen-Beymarz (höchst-seligen Andenkens) sind wegen der Composition zu
 verehren. (welcher letztere ein Opus Concerte in Kupferstich publicret). Wegen der Instrumental-
 Music aber Fredericus Ludovicus, Erb-Prinz zu Württemberg/ Stuttgart/ Immanuel Lebrecher/
 Fürst zu Anhalt-Köthen/ u. a. m.

g) Zwey Engländische Universitäten.

h) Jünger Professor Musicae in Orford. vid. Guy Meege Geist.

i) und Weltliche Staat von Groß-Britannien pag. 109.

i) Herrn Pebusch.

h) Im

Collegio Greshamensi, Miegel. c. pag. 252

l) Ein berühmter welscher Componist und Violinist.

m) Diese Statua hat folgende Umschrift: CORELLI, Princeps Musicorum.

n) Hier werden 4 bis

6000 Reichthaler jährliche Besoldungen gegeben.

Man strebe nur darnach was rechtes zu erlernen/
So wird ein *Musicus* geehret und belohnt.
Hierzu nun will dis Buch die regen Geister führen:
Mein Lernender/ sieh du deuiselben emsig ein/
Und laß den ernstn Fleiß in solchem sich probiren/
So wird die Probe dir zum Lob und Nutzen seyn.

MELANTE.

5. 4. 3. 6. 7. 1. 2.

Doppel-Madrigal.

I.

Es ist nicht alles Gold/
Was schöne glänzt und selben ähnlich ist.
Ein falsch Metall/ das mancher Alchymist
Im Feuer zusammen setzt/
Wird doch dennoch zulezt
Entdeckt/ und verräth von selbstn sich/
Am Strich.
Ein Böhmischer Diamant
Wird/ was den Schein
Betrifft/ von dem aus Orient
Wohl schwerlich recht zu unterscheiden seyn;
Doch wird er durch die Gluth den Glantz verlieren/
Und weder Hand/ noch Köpff/ noch Hälse zieren.
Was also nicht die rechte Probe hält/
Ist falsch/ und wird veracht von aller Welt.

II.

Viel Bücher sind dem falschen Golde gleich.
Der Titul pflegt oft kluge zu bekhören;
Bald will er dis bald jenes lehren/
Und ist/
(Wie mancher Organist)
Zwar am Versprechen reich;

Doch

Doch/ wenns zur Probe kömmt/
 So ist's nur Prahlerey
 Und bloße Hudeley.
 Zu dieser Art gehört/ Hochwerther Freund/
 Die Organisten Probe nicht/
 Denn/ was das Titul-Blat verspricht/
 Hast Du gewiß/ wie sichs gebühret/
 Gelehrt genug und herrlich ausgeführt.
 Es kömmt hierinn bloß auf die Probe an/
 Dieselb' ist gut/ drum laß die Mißgunst toben/
 Das Werk muß doch den Meister loben.

Dieses wolte dem Herrn Autori, als Er durch Heraus-
 gebung seiner Organisten Probe eine herrliche Pro-
 be seiner ungemeinen Clavier-Wissenshaft an den Tag
 legte, zu ardhrenden Ehren schreiben

Johann Martin Steindorff/
 Cantor zu Zwickau.

MATTHESON, tes écrits & tes rares ouvrages
 Jusqu'au delà des mers font connoître ton nom;
 Apollon, les neuf Soeurs te donnent leurs suffrages,
 D'un Orphée, en un mot, tu aquiers le renom.
 Cet Orphée attiroit au doux son de sa lyre
 Les arbres, les forêts, les pierres, les oiseaux;
 Par tes nobles *Essais* & tes chants tous nouveaux
 Tu nous enchants les sens & fais que l'on t'admire.
 Mais quel enchantement! Illustre MATTHESON,
 De te pouvoir entendre exprimer ces merveilles
 Avec les agrémens, qu'accompagnent leur son,
 Lorsque ta docte main nous charme les oreilles.

P. Wetken.

Thro

Theoretische Vorbereitung

zum

GENERAL-Baß.

Im Basso continuo darf kein
Organiste ohne Schande stolpern.

I.

Schreibt der berühmte Herr Muhnau pag. 513.
seines so genannten *Musicalischen Quacksalbers*; und es
sind Worte/ die bey dieser Gelegenheit einen sehr guten Text ab-
geben könnten/ wenn man vier Theile daraus machen/ und alles
nach dem: quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo,
quando, sein Schulfüchsch/ anatomiren wolte. Denn da
wäre erstlich der Organiste/ nach allen seinen Requisitis & Prædicatis; Vors
andere/ der Basso continuo; drittens das Stolpern/ und vierdtens/ die daraus
entspringende Schande/ wohl zu betrachten. Ey/ wie schön Zeug würde da
nicht

nicht heraus kommen! Die Engländer sagen zwar im Sprich-Wort: 'Tis a good horse, that never stumbles, welches die Franzosen so lieben: Il n'y a si bon cheval qui ne bronche, und wir Deutschen sprechen: **Stolpert doch ein Pferd und hat vier Füße.** Allein! daß dieses dem Organisten helfen sollte/ damit schmeichelt er sich nur umsonst; er darff nicht stolpern/ und wenn mans auch allen Pferden gerne zu gut hielte.

II.

Indessen versichern wir/ vorgängiger massen/ und ehe wir weiter in Text kommen/ alle rechtschaffene musicalische Organisten / deren Aufführung der Kunst keinen Abbruch thut/ unserer besonders ungesärbten Achtung und freundlichen Dienste/ auf alle erlaubte Art und Weise.

III.

Es tritt also dieses Werck nicht deswegen hier ans Licht/ mein lieber Leser/ als wolle man dadurch berühmte und geschickte Organisten etwann einiger massen auf die Probe setzen und durchziehen; Scioppius schwebt uns noch in gutem Andencken/ welcher wegen seiner Satyren/ der **grammatische Hund** genennet wurde/und es hat sich einer vorzusehen/daß er diesen Titel in keiner Faculté oder Discipline erhalte.

IV.

Weg! mit dem musicalischen Attila. Psay! wer wolte wohl ein Flagellum Organistarum heißen? Hier werden nur Mißbräuche gestraffet/ und Masquen, nicht angesetzt/ sondern abgenommen. Solche ungewürzte Bissen der anzüglichen hypercritischen Schreib-Art sind nur vor arme Teufel/ die dergleichen Künste zum Brodt-Verdienet gebrauchen müssen. Das inanis studium gloriolæ hat auch keinen Antheil daran/ sondern bloß die Begierde sich um die Music verdient zu machen. Man sehe die Sache nur mit unpartheyischen Augen an/ so wird sich gleich weisen/was die rechte und heilsame Absicht sey. Ich will keinen berühmten Künstlern noch sonst redlichen Leuten Leges vorschreiben/ und ihnen/ wieder ihren Willen/ zeigen/ wie oder was sie spielen sollen/ sondern nur 1) eingebildeten Meistern/ 2) Zehrlingen/ und 3) öffentlichen Hudlern. Meine geringe Meinungen suche nicht/ als besonders rare Gedanken/ unter die Leute zu bring.

bringen / sondern als etwas wahres / altes und teutsches / zu dem Ende / damit Stümper und Phantasten verstehen lernen / daß man die Köche nicht allezeit nach ihren langen Messern beurtheile.

V.

Tüchtigen Leuten wird kein redlicher Mann ihr gehöriges Lob streitig machen / so ihnen entweder ein vieljähriges Vorurtheil / eine durchgehends angenommene Renommée, oder (welches das beste) ihre eigene wahre / ungeschminkte Verdienste / nicht allein in vergangenen / sondern nach Möglichkeit auch in noch vorwährenden löblichen Bestrebungen erworben haben und erwerben; es würde sich gar nicht billigen lassen / ja öffentlich wider allen Wohlstand lauffen / solcher Männer Geschicklichkeit zu versuchen / und wenn man auch gleich vorher wüßte / daß sie allenthalben keinen Stich hielte.

VI.

Den andern aber / die sich so viel abgeschmackte Airs geben / als sie leere Fächer im Gehirn haben: die es Leuten verdencken / wenn sie mehr als drey Finger auf dem Clavier gebrauchen; die dasjenige verachten und bemäkeln / was sie selber nicht können; die sich bekümmern / ob dieser oder jener der erste Erfinder einer Sache sey / welche sie nicht verstehen / und was dergleichen indicia ignorantiae & characteres stultitiae mehr seyn mögen / diesen sage ich / wenn sie auch schon mit Orgeln / ihre Orgeln aber mit keinem Organisten versehen sind / leget man nicht unbillig alhier das præsta te virum auf; damit sie sich entweder fein handgreiflich prokurieren / oder aber gedultig in die Schule gehen und das προσλαβανόμενος nach der Tabulatur analysiren lernen.

VII.

Jene bescheiden sich gar wohl / das etwas mehr zu einem tüchtigen Organisten gehört / als seinen Choral daher zu dudeln und etwa eine Erb-Chaconne, die über ein halbes Jahr-hundert hat herhalten müssen / zum Ausgang zu figuriren; sie wissen (damit ich anderer Sachen geschweige) daß die obhandene Materie vom General-Baß eine der vornehmsten sey / dadurch sich ein Künstler weisen könne / deswegen treiben sie solches Studium auch mit allem Fleiß. Sie haben unsern obigen Text immer für Augen / und kennen dessen Wahrheit; sie merken ohne zweifel / daß gewisser massen die größte Organisten-Kunst im General-

Baß steckt/ wie denn der berühmte Theologus und Superintendens zu Rotenburg an der Tauber/ Herr **Sebastian Kirchmaier** (a) des **Jalckens** Ideam boni Organædi, durch die Kunst den **General-Baß** auf dem **Clavier** wohl zu spielen/ wohl-bedächtig überseht hat.

VIII.

Diese aber sehen den **General-Baß** für eine Bagatelle an. „Es sind sich Prahler/ sagt **Werckmeister** (b) die kein musicalisches Gehirn oder „**Naturell** haben/ denen ist es gleichviel/ ob sie ein X oder ein V greiffen/ können „von **Tractirung** des **General-Basses** so schimpflich reden/ indem sie sagen/ es „wäre nur **Bärenhäuter-Werck**. Sie geben aber ihre grosse Unwissenheit damit an den Tag; denn wer NB. einen rechtschaffenen **General-Baß** tractiren „will/ der muß NB. die **Principia Compositionis** von **Rechtswegen** verstehen/ „wann er sonst die vitieusen Progressen vermeiden und gut accompagniren will. **Prinz** sagt P. II. c. 17. Phryn. Es finden sich Leute/ welche die Erfindung des **General-Basses** verachten und sagen: Sie wäre nichts nutz/ als daß sie nur die **Organisten** faul und liederlich machte (weil sie nemlich die Stücke nun nicht mehr in die **Tabulatur** setzen dürfften.)

IX.

Ehe sich nun solche Bursche die Mühe nähmen/ dasjenige einmahl zu überlesen/ will nicht sagen/ zu studiren/ was viele treffliche Leute (c) von der **Materie** ge-

(a) Vid. **Kirchmaiers** Christl. Vorrede über **G. Jalckens** Ideam boni Cantoris.

(b) **Werckmeister** in seinen Anmerkungen vom **General-Baß** pag. 41. §. 67.

(c) Des Königl. Polnischen und Chur-Sächsischen Capell-Meisters / Herrn **Heinrichs** **Werck** (davon man bald eine neue Auflage vermuthet und verlangt) verdient hier oben an zu stehen. Nächst diesem hat man **Werneris** **Fabricii** **Manuductionem** zum **General-Baß**/ bestehend aus lauter Exempeln. 1675. **Werckmeisters** obangesogenes recht gutes Scriptum. **Prinz** P. II. Cap. 17. des **Satyr Comp. Niedrens** andern Theil. **Joh. Stadens** **Manuductionem** für die/ so im **General-Baß** unerfahren. 1656. **Wolfgang Ebners** **Instruktion** zum **General-Baß**. **Speer** hat auch was davon in seinen musicalischen Frag-Stücken. **Crugeri** **Pauca de Basso generali** verdienen wohl gelesen zu werden. **Joh. Gottb. Zieglers** / **Organ-adjuncti** an der **Ulrichs-Kirche** in **Halle**/ **Unterricht vom General-Baß**. Ob dieses **Werck** heraus ist/ weiß ich nicht; Es wurde aber schon in den neuen Zeitungen von gelehr-

geschrieben haben/ ehe bitten sie sich einen Finger ab/ deren sie wohl etliche entbehren könnten/ weil sie dieselben nicht zu gebrauchen wissen. Manche unter diesen Feldern haben wohl gar noch niemahls gehört/ daß eine dergleichen Schriftten in der Welt sey/ sondern behelfen sich mit ein paar verschimmelter Brosamen/ die sie hie und da aufschnappen; daher sie denn auch alsobald/ wenn ihnen jemand recht auf die Zähne fühlt/ von der Mähren herunter liegen.

X.

Es hat zwar eine jede Profession ihre eigene Hasen- und Wurmbrände/ allein es ist doch unterschiedlich/ und die eine Profession hat hierin gerne vor der andern einen Streich voraus. Man stelle sich nur J. E. Schneider und Schuster vor/ so wird der Ausspruch und Unterschied den letzten gleich zum Vortheil gereichen. Daß nun das arme Handwerck Schuld daran haben sollte/ kann ich mir schwerlich einbilden/ wohl aber dieses/ daß die bey einer jeden Junft vorkommende eigene Erziehung/ Sitten/ Umgang und Gewohnheiten viel dazu helfen.

XI.

Hätte dieses seine Richtigkeit/ so wäre leicht zu schließen/ woher in dem sonst edlen und geehrten Organisten-Amt so viel angeschossenes altes und junges Wildpret anzutreffen: denn gemeinlich bringen diese Bursche nicht so viel mit aus der Schule/ daß sie recht lesen/ geschweige etwann einen förmlichen Neu-Jahrs- oder Bevatern-Brief stylisiren sollten/ und wenn ihnen ihr Lehrmeister das bisgen Geld abgelauget/ unter dem unverschämten Versichern/ sie wären nun perfect, so denken sie/ der Hencker sey ihr Gros-Vater/ und ist die Einbildung unbegreiflich/ davon ein solcher Phantaste aufgeblasen ist.

XII.

Der reiche Ueberfluß unsrer unartigen und einfältigen Organisten könnte ferner daher kommen/ daß manche derselben nicht so viel in der Welt gesehen oder gehört haben/ als viele chrliche Buchbinder-Gesellen oder andere Bursche/ die aufs Handwerck wacker herum gereiset sind; sie gehen mit niemand um/ und wis-

gelehrten Sachen No. V. 1718. als ein Opus edendum angemeldet. Hiernächst ist wohl zu recommendiren: Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue & des autres Instrumens, par M^r. de St. Lambert, Paris 1707. und andere/ die mir eben nicht so gleich befallen wollen.

sen so wenig zu leben/ daß man ihre Gesellschaft meidet/ daher es denn auch kommt/ daß sie sich selbst gerne verstecken und vor unerträglicher Enbildung wahrwüthig oder Leutscheu werden.

XIII.

Endlich/ wenn wir die guten Patronen betrachten/ die nichts oder blutwenig von der Sache verstehen/ die mit fremden Ohren hören/ mit verkleisterten Augen sehen/ und mit vergüldeten Händen fühlen wollen/ so ist würcklich zu beklagen/ daß dieses Ubel in specie bey musicalischen Aemtern allein befindlich sey. Denn vom Predigen und andern Sachen hat noch mancher/ aus Gewohnheit und langem Anhören/ einen ziemlichen Begriff; von der Music aber/ leider! in grossen ansehnlichen Collegiis, kaum ein einkltger/ und der ist leicht zu corruptiren. Hierherum ist es schon genug/ einem zum Dienst zu helfen/ wenn er nur in den Hamburgischen Opern gesungen oder gespielt hat und eine Frau &c. dabey nimt/ er mag sonst wissen was und wie viel er will. Das ist zwar ein Zeichen des guten Credits der hiesigen Opern/ welche gewiß vielen Leuten die Augen eröffnet und unter andern solche Subjecta glücklich gemacht hat/ daran sonst wohl kein Mensch gedacht haben würde; allein es ist doch bisweilen ein blindes Judicium unkündiger Patronen dabey vermachtet/ und wenn das docendo discimus nicht wäre/ es würde oft schlecht genug bestellt seyn.

XIV.

Da wird dann an manchem Orte bey der Beförderung ein Cantor herbey geruffen/ der dem Candidaten den Puls fühlen soll und selbst nicht weiß wo er sitzt; der vom Orgel-Spielen oft so viel versteht/ als die Krähe vom Sonntage. Da werden denn ein paar Sünder auf die Probe gesetzt/ die notorie noch weit elender sind als unser Stipes selbst; da werden denn diesem und jenem die Hände vergüldet/ und Midas, unser Herr Langohr aus Arcadien, muß ein Organiste werden/ es sey ihm lieb oder leid; ob er wisse/ was accompagniren sey oder nicht/ darnach fragt kein Mensch. Ey! sprechen sie/ wenn er nur den Psalm fein andächtig spielet/ daß man hören kann/ in welchem Vers er ist/ so hat es schon seine Richtigkeit. General-Baß ist keine geistliche Sache; er gehört wohl mehr in die Opera als in die Kirche; wenn unser Jüngling kein Organiste geworden wäre/ was hätte er denn werden sollen? Kein redlich Handwerf

werck hat er gelernt; zum Arbeiten hat er weder Kräfte noch Lust; Seht wie blaß er ist! und daß liebe Patein hat auch nicht mit ihm fortgewollt/ wie er denn nur biß auf die Colloquia Corderi gekommen ist; aber zum Organisten ist er endlich noch gut genug; denn er hat ja bey dem und dem gelernt/ und seinem Vater so und so viel an Lehr- und Reise-Geld gekostet; man sagt gar/ er könne kumpniren! Dazu müß er vielleicht unsre Richte/ unsre Waß/ unsre Haus-Hälterin/ unsre zc. zur Frau; wer hat denn was darauf zu sagen?

XV.

Das heist: Männer/ oder vielmehr Jungens mit Aemtern/ nicht aber: Aemter mit Männern versehen. Daher haben wir denn solcher saubern Organisten hin und wieder die Menge/ die dem Amt Schande und selbiges in die höchste Verachtung bringen/ daß auch oft der beste Künstler und Componist mit darunter leiden muß/ weil die Leute denken: Ein Organist sey ein Organist; der eine wie der andre; sie seyn ja Collegen. Und wenn ich die Wahrheit sagen soll/ so sehe ich nicht/ was denn auch ein Organist/ als Organist/ wenn er sonst nichts ist/ für eine mächtige Creatur sey; wo mir recht/ so hat bey uns der Künstler den Rang über dem Organisten/ wenigstens behält des ersten Pontifical-Habit einen grossen Streich voraus/ und darf bey Leibe kein Organist einen solchen Krager und solch langes circumdedere tragen. Warum nicht? Weil er kein Academicus ist, oder vielmehr/ weil er kaum lesen und schreiben kan. A propos von Academicis. Neulich hat man einen gewissen ehrlichen Menschen in einer benachbarten Stadt zum Cantor gemacht/ der kaum für einen Capellisten voll thun kan; wie aber die Patroni gemercket/ daß er auch so gar im Donat nicht zu recht kommen kunte/ und befürchteten/ es möchten sich die Cives Primæ Declinationis über solche Wahl beschweren/ haben sie den alten Knaben feliciter auf die Universität geschickt/ nur damit er ein halbjähriger Academicus heisse/ welches ihm doch bey der Wiege schwerlich vorgesungen worden. Nun wieder zu unsern Organisten.

XVI.

Erasmus Sartorius, ein ehmaliger gelehrter und berühmter Cantor alhier in Hamburg/ beschreibt unter andern gar artig (a) Catervam Organistarum spiri-

(a) In Bello Musicali. vel Belligerasmo, pag. 80.

spiritualium, numero atque ordine secundam, quorum nonnullos primo intuitu vidisses eleganter in sua arte eruditos, nonnullos *superciliose imaginati-vos*, nonnullos *phantastice superbos*, nonnullos hilariter ingeniosos &c. welche Characteres ziemlich lebhaft ausgedrucket sind/ und mit obigen etwas überein kommen. Fiat applicatio.

XVII.

Noch andre gibt es/ die sehen duñ aus (sinds auch vielleicht in der That) und wollen sich mit solchem affectirten exterieur bey dummen Leuten ein Ansehen machen. Darum sprechen diejenigen/ welche dergleichen Mausefänger gerne unterbringen wollen/ man habe sich an des Menschen Stellung nicht zu kehren; er sey zwar aus als einer der von nichts wisse; aber es sey seines gleichen nicht; er sey ein sonderlicher Kopf; man müsse ihm nachgeben und das rechte Tempo, die rechte Laune in acht nehmen/ als dann spiele er/ das es Art habe; was er in Gesellschaft spiele/ sey für nichts zu achten. Drum lasse er sich auch so nöthigen/ und schlage es wohl Capellmeistern und Raths-Herren ab; aber man solte ihn hören/ wenn er allein zu seyn vermeine/ und nicht wisse/ das ihn jemand belauere, da könne man an seinem Fantaisiren seine Lust haben. Einer betrachte mir die Charlatanerie! Das sind eben die Bursche/ welche/ wenn sie der Paroxysmus überfällt/ auf ihrem Instrumente keinen Griff thäten/ wenn man sie gleich mit gefalteten Händen ansehe und gar bis in den Himmel erhöhe. Vid. Herrn *Kuhnaus Music. Quack*. p. 531. Sie gehören unter die Zahl der **unbrauchbaren** Virtuosen, wenn sie was verstehen/ davon an einem andern Orte.

XVIII.

Wer demnach Respect von mir verlangt/ weil er ein Organist oder Organisten-Bursche heißet/ der schlägt einen Blossen; ist er aber sonst ein guter Musicus und Componist/ hat dabey ein redliches Gemüth und untadelhaftes Betragen/ (ohne welchem auch die größte Kunst zu Schanden wird) den will ich allezeit hochachten/ er habe einen Dienst oder nicht. Das schöne Amt ist leider! wie wir sehen/ unter die Füße getreten/ verachtet/ und in Stümper-Hände gerathen/ deren etliche nicht drey Tacte nach Noten spielen und in der Mensur bleiben können (wie ich dessen einen ganzen Chor von 20 bis 30 Leuten zum Zeugen rufen kan) und die sich per Genitivum, per Dativum, per Resignationem &c. einzuschleichen wissen; deren

Derem manchem/Bott-Gewissen-loser und unverantwortlicher Weise/Survivan-
cen auf die besten Dienste ertheilet werden / weil der Candidatus etwann den
Possessorem , wider die Gebote des Herrn / der Obrigkeit und der Ehre / zur
Unzeit zum Groß-Vater zu machen sich geschickt befunden (wozu endlich wohl
ein Acker-Studente noch weit tauglicher gewesen wäre) oder weil der Candida-
tus ein Weib nimmt / an deren Esse der alte Possessor Antheil zu haben sich ein-
bildet. Darum kan ich das Amt eben nicht sonderlich ehren / welches auf
dergleichen Art verunehret / mit heßlichen Leuten liederlich besetzt und prostitu-
ret wird. Quamquam vitium non in Officio, sed in iis sit, qui illo abutuntur.

XIX.

Will jemand fragen: Wer mich darüber zum Intendanten oder-Con-
trollleur bestellet habe? dem antworte: Daß es kein eigenes Privilegium erfor-
dere / sondern eines jeden ehrlichen Mannes Schuldigkeit und Pflicht sey / der-
gleichen Mißbräuche zu entdecken. Daß es viele stumme Hunde gibt / und kei-
ner der Raben gern die Schelle anhangen will / ist leider mehr als zu wahr!
Darum thut auch denn ein jeder desto eher/was ihm gelüstet. Ich hasse solche Fuchs-
schwänzerereyen und solch laulichtes Betragen wie den Teufel / und will mir lie-
ber expresse aller Ignoranten Verfolgung ausbitten / als ihnen schmeicheln und
durch die Finger sehen / wo Gottes und der Music Ehre zu kurz kommen. Was
ich hier schreibe / getraue ich mir alle Stunde und Augenblick / quovis modo
zu verantworten. Und obs gleich nicht viel helfen solte / habe es doch unver-
sucht nicht lassen wollen noch können. Wer was dawider hat / der melde sich;
es kan ihm die Wahrheit noch besser gesagt werden.

XX.

Es mag sonst heutiges Tages ein Virtuose einem Ignoranten, oder ein Igno-
rante einem Virtuosen im Amte nachfolgen / so haben sie beyde einerley Ein-
künfte / einerley Rang / einerley Ansehen / und muß sich einer Blut-sauer wer-
den lassen / der nur die Wahrheit zur Welt bringen oder in einigen Umständen
die geringste Aenderung machen will.

XXI.

- Mich jammert man her geschickter Kopff / der wohl mit Ehren ein Ca-
pell-Meister seyn / und über 1000 Rthlr. einzunehmen haben könnte / daß er mit
einem

einem kahlen Organisten-Dienst/ und wenns hoch kömmt/ mit ein paar hundert Thälern vorlieb nehmen muß. Da sich dann öftters an geringen Orten manches herrliches Subjectum antreffen läßt/ zu welchem der liebe GOTT/ NB. aus heiligen Ursachen nicht sagen will: Freund/ rücke hinauff/ wie Herr Kuhnau l. c. pag. 194. sehr artig redet. XXII.

Wiewohl/ ob denn ein solcher gleich nichts mehr als ein Organist heisset/ so kan er sich darum doch schon sehen lassen/ und verständigen weisen/ daß ein mehreres hinter ihm stecke/ als das Kyrie zu spielen. So machte es **Werckmeister**/ der war auch nur ein Organist; er ehrte aber das Amt. So machten es **Froberger**/ **Bach**/ **Helbel**/ **Burtebude** und etliche wenige mehr; so können es noch jezt und diejenige machen/ die was wissen und verstehen/ und es nicht dabey auf die faule Seite legen wollen. Aber wo sind sie? Gewiß/ die Anzahl ist so geringe/ daß ich mich entsehe/ sie herzusetzen; Ich habe sonst die Ehre/ einige solcher Organisten zu kennen. XXIII.

Indessen sey es genug/ daß noch hin und wieder brave Leute anzutreffen/ die/ ob sie gleich nicht hervorgezogen werden/ nebst dem Orgel-Spielen die Musik gründlich verstehen und treiben/ auch dammenhero mit andern gar nicht vermischet werden müssen. Diese ehre und respectire ich/ nicht eben als Organisten/ sondern hauptsächlich als *Musicos*, und wünsche/ daß die ganze Welt sie in Würden hielte. XXIV.

Jene aber/ sammt ihren pneumatischen Candidaten, sollen gleichwohl auch nicht gedencken/ es gehe sie dieser Text allein an; sie müssen wissen/ daß sie noch viele Cammeraden haben/ und daß ich unter der Organistischen Benennung alle diejenigen mit begreiffe/ die sonst vom Clavier Profession zu machen vorgeben/ und sich übrigens noch als *Volontairs* auführen. Die werden hier demütlich gebeten/ sich ein wenig umzusehen und zu erwegen/ was gescheute Leute von dem Nutzen halten/ so der *General-Baß* auf der Orgel und auf dem Clavicymbel (a) im Fantaisiren und sonstet schafft; sie werden höchlich ersuchet/ in ihren Büsen zu greiffen/ und zu fühlen/ wie ihnen das Herzhgen pochet/ ein tique taque nach dem

(a) Das Clavicymbel ist auch ein Organon. Vocatur *Organum*, seu canaliculis & fistulis constet. seu etiam fidibus, *Cardanus* L. III de Util. c. 2. Oper. T. II. p. 117. Ed. Lugd. 1663. Fol.

dem andern schläget und sich wie ein Lämmer-schwänzen beweget/ wenn nur im Recitativo bisweilen/ mit ganzen und halben Noten/ ein Intervallum, ein Griff und ein Ton vorkömmt/ der nicht nach ihrem Halse gesetzt ist/ und darüber ihre labme Finger stolpern. Einer von diesen sagte neulich zu seiner Entschuldigung: Er könne zwar Instrumental- aber keine Vocal-Sachen accompagniren; ich glaube eines so wenig als das andere; aber er dachte: qui bene distinguit, bene docet.

XXV.

Diese Herren wollen sich inzwischen nicht verdriessen lassen/ gegenwärtigenemige Blätter heimlich und bey verschlossenen Thüren vor sich zu legen/ und zu versuchen/ ob sie sich daraus erbauen oder lernen können/ daß sie un Wissende arme Huder sind. Ach! es ist ein grosser Anfang zur Weisheit/ wenn man erst einmahl aufrichtiglich bey sich selbst denket: Welch ein greulicher Schöps bistu doch! Gewisslich/ ohne dergleichen treuerhigen Beichte kommt keiner zur Absolution. Ich habe es selbst probiret/ und diese Erkenntnis/ wie ein heilsames Pflaster wider den verzehrenden Krebs der thörichten Einbildung/ bewährt befunden.

XXVI.

Es will bey gegenwärtigen Prob-Stücken nicht allemahl heissen: Audaces fortuna juvat, frisch gewagt/ halb gewonnen; sondern vielmehr: per aspera ad altra, streck den saulen Kopff daran! Schaffe lieber einen Scholaren ab/ und nim dich selbst an dessen Stelle zur Information wieder an. Werde ein *aviso-dix*. Wende wenigstens täglich ein Stündlein zu deinem Privat-Exercitio auf/ und wo du dir selber nicht allenthalben gleich zu helfen weisst/ da schäme dich des Nachfragens und Forschens gar nicht; absit pudor ille malus. Halte an! werde nicht träge/ wenns nicht gleich gehen will! dencke nicht/ es sey eben eine so geringe Sache um diese 48 Exempel! ich versichere dich/ sie werden dir zuletzt alle deine Mühe reichlich/ mit Ehren und Vergnügen bezahlen/ und was du etwan an sechs Schillingen versäumet zu haben vermeinst/ an Thalern wieder einbringen.

XXVII.

Mancher wird hier dencken: der Kerl redet mit grosser Autorität. Wer ist er? ein Nieder-Sachse; ein Hamburger; der weder Rom/ noch Paris besucht; wer bestellet ihn zum Lehrer? Aber/ mein guter Freund Mancher/ mein lieber Monsieur Quidam, es heisst nicht: quis vel ubi, sondern: Quid dixit. Sind meine Lehren

Lehren nichts wüßte/so laß sie liegen; findest du aber in deinem Gewissen (als woran ich nicht zweifle) daß sie wahr und klar sind/ so nimm sie an/es sey mit oder ohne Danck/das gilt mir gleich; nur murre nicht!

XXVIII.

Was haben dir denn die Nieder-Sachsen gethan? Was hast du auf Hamburg zu sagen? Ist es gleich nicht die ganze musicalische Welt/ wie jener spöttisch schreibt/so ist es doch eine der größten und berühmtesten Städte in ganz Europa. Ich habe sehr viel Ober-Sachsen/ ja selbst Italiäner und andre Lands-Peute gekannt/ die in Hamburg wirklich was gelernt haben. Es könnte hieselbst auch noch viel besser um die Künste/ und insonderheit um die unschätzbare Music stehen/nisi - - -

XXIX.

Erkundige dich doch/ mein werther Monsieur Quidam, was die meisten in Italien erhandlen. Ich habe mir sagen lassen/ wer nichts hineinbringe/ lauffe Gefahr/ leer wieder herauszukommen. Indessen seht man mit Recht und unstreitig das musicalische Eden nirgends als in Venedigland/ und beklaget nur/ daß dessen Eingang (bisweilen auch der Ausgang) nicht jedem erlaubet sey.

XXX.

Aus Frankreich und Engeland ist zwar auch etwas zu hohlen; allein es sind mehrentheils Zinsen nur von solchen Capitalien/ welche so wohl die Italiäner/ als unsre Deutsche Vorfahren alda belegen haben/ wie solches die Creditores selbst hin und wieder nicht in Abrede seyn können. Laß die Organisten und Clavicymbalisten in Italien und Engeland auf ihr Gewissen bekennen/ ob sie keinem Deutschen was zu danken haben? Ich weiß gewiß/ der berühmte und Faust-fertige Mr. Babel in London wird es/ nebst vielen andern/ aufrichtig gestehen müssen.

XXXI.

Die Quellen/ woraus man den Muses eines zutrinct/ sind mir/ Gott Lob! nicht unbekand. Wie manchem ist der Pyrimunter Brumen wohl bekommen/ der doch das Waldeckische Gebiethe nimmer betreten hat? Solte keiner den Palm-See genießen/ als die Sträß-Fahrer/so würden die Canarienser wenig Nahrung haben. In Summa: Lesen/ Schreiben/ Spielen und Nachdenken thut viel/ und man kan etwas Reise-Geld dabey ersparen.

XXXII.

XXXII.

Ich könnte wohl mit dem Cicerone sagen: Peregrinationem esse obscuram & sordidam iis, quorum industria Romæ (domi) satis illustris esse potest. Allein es ist nur Schade/ daß das alte dankbare Rom aus der Art geschlagen/ und ein solches Vaterland/ da man sich durch gute Künste und Geschicklichkeit fortheissen kan/ nach Utopia verleget worden ist.

XXXIII.

Leute/ die zu grossen Reisen Gelegenheit/ Mittel und Verstand besitzen/ sind löblich zu beneiden. Doch steigt auch manche Gans übers Meer/ und wenn unsre petits Maitres wieder zu Hause kommen/ haben sie etwan ein Italiänisches Li, ein Französiches tête bleüe, ein Englisches roast beef und ein paar aufgeschchnittene Ermel erschnappet. Das ist der ganze Bettel.

XXXIV.

So grosse Lust ich jederzeit/ sonderlich zur Italiänischen Reise/ gehabt/ so wenig hat mich doch hierunter das Glück begünstigen wollen/ und befeisige mich diesen Abgang/ dafern es möglich/ auf andere Art zu ersetzen/ so/ daß sich hofteulich niemand das Maul darüber zu zerreißen Ursach haben soll. Wer verbietet mir denn/ in einer freyen Kunst Mißbräuche zu entdecken/ Stümper zu beschämen/ Virtuosen zu preisen/ Lehrlinge aufzumuntern/ und was ich etwan gefasset/ nachgedonnen oder erfunden habe/ andern mitzutheilen?

XXXV.

Es wird diese Organisten-Probe vielen naseweisen Verächtern schon/ ohn mein weiteres exposkuliren/ handgreifflich darthun/ was recht oder lincf sey/ und was ihnen für Nüsse vorlegen könne/ ein Nieder-Sachse/ ein Hamburger/ der Rom und Paris nur in effigie, ihrer trefflichen Männer aber einen guten Theil/ der Wirkung/ der Frucht und dem Geiste nach/ schon kennet.

XXXVI.

Warum verdreust es dich/ mein Cadetgen/ daß ich scapham scapham nenne? Kanst du was/ so hast du was. Kanst du aber nichts/ oder nicht viel/ so schweige ja bey Leibe still/ und mache dir meine wohlgemeinte Arbeit bester maffen zu Ruße,

XXXVII.

Ich habe mir sagen lassen / du würdest mit einem großmächtigen **Aber** einfallen und fragen: Wozu denn die vielfältige Veränderung der Clavium, *it.* die Exemplen aus dem *Gis*, *Fis*, *Cis*, und *Dis*, beydes mol und dur dinsten? da doch aus solchen Tönen niemahls oder selten ein Stück gesetzt werde; Es geschähe ja nur die Leute zu scheeren *ic.* Recht so / mein Freund! Wer nicht andere schleiffen kan / der muß sich schleiffen lassen. Liß aber nur den **Prinz** recht mit Verstande / insonderheit seine Worte im andern Theil des Satyrischen Componisten Cap. 19. §. 8. so wirst du gleich gelindere Saiten wegen Veränderung der Clavium auffziehen. Sie lauten folgender Gestalt: „Wann vorgegeben wird / „daß man den **Organisten** eine Beschwerlichkeit benehme / wenn allezeit *Clavis* „*signata Bassi* bleibet / und die *Bassetti* eine Octav niedriger gesetzt werden / ist „solches von keiner Wichtigkeit; Denn NB. ein **Organist** soll so *exercirt* seyn / „daß er so leicht einen *Bassetto*, der sich entweder im *Tenor* / oder *Alt* / oder *Dis-* „*cant* befindet / spielen könne / als einen gewöhnlichen natürlichen *Bass*; denn „NB. das ist sein **Amt** / Er soll es können / und so ers nicht kan / so mag er es „durch eine fleißige Übung noch lernen; massen er Zeit dazu hat / indem er nicht „mehr absetzen darff. „ So weit **Prinz** / und das war eins. Nun will ich dir auch wegen des *Gis*, *Fis* &c. antworten. Du mußt aber dabey wissen / daß zwar eben immediate solche *Modi* deswegen wenig zum Fundament einer *Piece* gesetzt werden / 1) weil die Stimmung oder *Temperatura* des Claviers noch nicht allerdings und allenthalben darauf gerichtet / noch derohalben solche Sachen / insonderheit auf *Orgeln* / gar zu rein klingen / 2) weil mehrentheils und vornehmlich die *Spieler* und *Accompagnateurs* nichts taugen; So erfordert doch (wenn du das Gewächse kenneest) der *Ambitus* a) vieler sehr gebräuchlichen und schönen *Modorum*, daß in solche fremde *Töne* affinaliter nothwendig ausgewichen werde / des *Recitativi* nicht einmahl zu gedencken / als welcher sich gar in seine Schranken setzen läßt. b)

XXXVIII.

Bedencke es doch! würde es nicht lächerlich und abgeschmactt seyn / wenn

et

a) Vid. buj. Op. pag. 33. §. 6. Orch. II. p. 67. 71. 212. 395.

b) Cont. *Wendhardts* Temp. Cap. VII. *it.* *Werckmeisters* Hypomn. Cap. XI.

einer die nächstlichen Stunden / **deswegen** weil er sie verschläfft / nicht für Stunden rechnen noch pafiren lassen wolte? Oder / wenn J. E. ein Cavallier **deswegen** kein Seiten-Gewehr weder tragen noch kennen lernen wolte / weil eben alle Tage die Gelegenheit nicht auffstößt / da man gleich von Leder ziehen muß? Es ist zwar andern / daß manchem alten Juncker das bisgen Johannis-Brodts mehr Ehren- als Fectens-halber an der Seiten hängt (so wie vielen die Semitonia mehr zum Zierath als zum Gebrauch auf dem Clavier stehen.) Es kan auch nicht gefodert werden / daß ein Mann / der sich sonst in seinen jungen Jahren wacker getummelt / sich mit jedem Rapschnabel / der sich nur aus Muthwillen an ihn zu reiben sucht / gleich herum schmeissen soll; Aber / wenn ein junger Fanfaron angegriffen wird / und er weiß sich nicht zu besinnen / ob er ein Büßgen oder Mädgen ist / ob er den Schlüssel zum Degen vergessen oder verlohren / so hat er die Tage seines Lebens für Schimpff und Schande nicht zu sorgen.

XXXIX.

Eben also ist es auch / gewisser massen / mit unsern Tönen beschaffen. Denn / **wer deswegen** J. E. das Dis mol, und andere Modos dieser Art / weder spielen noch kennen lernen wolte / weil sie nicht eben in alten Trivial- und Schick . . . Concerthen auffstossen (quia non semper occurrunt) der würde kahl bestehen / wenn er einmahl J. E. mit Mfr. **Händel** Händel bekommen / und sich seiner Haut wehren / das ist / der Arbeit dieses weit-gepriesenen Mannes / wenn sie ihm vorgelegt würde / ihr Recht thun sollte. Man hat von diesem Welt-berühmten Autore eine ziemlich bekante Cantata / Lucretia genant / darinn nicht nur Modulatio-nes aus dem Dis mol, sondern auch Cis dur und andern Tönen häufig vorkommen. Die Piece ist aus dem F mol, und wird es vielleicht Gelegenheit geben / in diesem Werke etwas daraus anzuführen.

XL.

Organædis emeritis, ich sage es noch einmahl / alten ehrbaren Leuten / die sich sonst in terminis halten / muß mans nicht verdecken / wenn sie spielen: **Weit davon ist gut vorm Schuß.** Man muß solche Männer / die das übrige gethan haben / oder noch thun / auch niemahls auf die Probe setzen / sondern nur die Schnauz-Hähne / die Luftreicher oder Gasconier (worunter auch wohl Alte angutreffen) die immer groß thun / pochen und prahlen / wenn sie

sie Leute vor sich haben/ die zehnmal ärger poltronisiren/ als sie selbst/ solchen mag man wohl auf die Zähne fühlen/ und wenn sie wie Butter an der Sonnen bestehen/ ihnen kühnlich locum Asinorum anweisen. Jedoch ist meine Haupt- Absicht bey dieser Sache nicht so wohl/ daß einer den andern auf die Probe setzen/ als daß ein jeder sich selbst/ man mercke es! probiren soll. *Quid valeant humeri, quid ferre recusent.*

XLI.

Damit ich aber noch ein Wort wegen obiger schwer- oder ungewöhnlich- vermeynter Tone verleihe/ so nimm eine Aria zur Hand/ mein lieber Freund/ J. E. aus dem E dur, deren es Schiffs- Ladungen voll gibt/ da wirst du Cadenzen/ Modulationes und Accorte finden ins Gis mol, a) ins Gis dur und so weiter/ daß dir/ wenn du (wie ich besorge) in dergleichen Tönen nicht beschlagen bist/ und etwan/ ex tempore, oder à livre ouvert accompagniren sollst/ der Angst- Schweiß dabey ausbrechen/ und der Zuhörer vermeynen wird/ man ziehe ihm die Härlein mit Pinzetten aus den Ohren heraus.

XLII.

Ich könnte dir/ solchen stöckerlichen Einwurff zu vernichten/ von den übrigen Modis leicht etliche hundert Allegata machen/ weil sie weit gebräuchlicher sind und viel häufiger aufstossen/ als das Gis mol; Allein ich mag mich nicht damit aufhalten/ sondern will eine andere Materie vornehmen/ die ich bey dieser Gelegenheit dem verständigen und nachdenkenden musicalischen Leser/ loco Theoriz, zu erörtern entschlossen bin; Dabey ich fast zweifeln sollte/ ob unter hundert Organisten zehn sind/ die mein Teutsch allenthalben verstehen werden/ und wrenns auch lauter Nieder- Sachsen wären. Man probire es. Dieses ist die theoretische Probe; hernach folget Praxis in den Exempeln. Wer nur in einem Stücke nicht stolpert/ mit dem kan man endlich durch die Finger sehen/ ob zwar beyde zu einem rechtschaffenen Organisten erfordert werden. Doch/ zum Zweck

XLIII.

Wir haben in der zweyten Eröffnung des Orch. P. II. Cap. IV. betrachtet/ daß ein jeglicher Modus drey Chordas essentielles, zwey naturales, und zwey necessarias habe/ auch gelehret/ wo selbige anzutreffen sind. Weil nun damahls die

Ein-

a) Vid. Sonatine per Violino e Cembalo del Sigre. Telemann (Opera leggiadra e gentile) Son. V, p. 10, del Basso, 16, del Violino.

Einrichtung bloß auf das Genus Diatonum gieng / (welches der Septenarius ausweist) und man es dabey vors erste/ Kürze halber / betwenden lassen mußte; hier aber das vorhabende Werk/ in welchem aus allen vier und zwanzig Modis wirkliche Specimina practica (nach Verlangen derjenigen / die insonderheit das Cis dur, Dis mol und Fis dur zu sehen curieux sind) erscheinen / so wohl und erstlich eine weitere / auf das Genus Diatono-Chromaticum sich erstreckende Erklärung heisset / als auch vors andere der Beweis / daß wirklich in rerum natura vier und zwanzig verschiedene Modi Tonici sind / hell und klar / ja versprochener massen / mathematice erfolgen soll und muß / so wird der Mühe werth seyn / ein wenig ausführlich von beyden Stücken zu handeln; weil derjenige / der *accompagniren* will / ein Erkenntniß der musikalischen Tone und Moden haben muß. a)

XLIV.

Meines Bedünkens könnte man die noch übrigen vier Chordas garfüglich unter dem Nahmen der elegantiorum, oder zierlichen und galanten, begreifen; massen sie einer Melodie und Harmonie / so zu reden / fast einen solchen haut gout und ein solches schönes Ansehen geben / als das Gewürz den Gerichten und die feine piqueure dem Wildpret. (Daferne es erlaubet ein Koch-Gleichniß bezubringen / das eben nicht abgeschmackt heißen kan) Denn / so wie ohne Gewürz kein Gericht gut schmecken wird / und hergegen allzuviel desselben auch die besten Schüsseln verdirbet: Ingleichen / wie die verschmigten Röche und chefs de cuisine nimmer gern einen Braten durchaus / sondern nur hie und da auf das subtilste zu spicken pflegen / damit es keinen Eckel verursache und verschiedenen Mäulern recht sey; (denn alle Leute fressen kein Speck) also verhält sich auch / in gewissen Stücken des Gebrauchs mit unsern so genannten Chordis elegantioribus, welche / wenn sie nicht gar zu häufig oder affectirter / gezwungener Weise

c

erschei-

a) Celui qui veut accompagner de quelque Instrument que ce soit, doit avoir une connoissance (au moins superficielle) des Tons & des Modes de la Musique. *St. Lambers* dans son Traité de l'accompagnement. pag. 26.

erscheinen / sondern hier und da geschicklich / fein (finement) und nachdrücklich angebracht werden / einer Piece gewiß den größten Zierrath geben können.

XLV.

Dann die Chordæ essentialis ihr Absehen auf den Schluß und das Hauptwesen eines Stückes richten; der naturalium Eigenschaft aber darin beruhet / daß sie den essentialibus zur Seiten stehen / und ihnen behülflich sind / damit alles fein natürlich zugehe; wenn es ferner mit den necessariis eine solche Verwandtschaft hat / daß man ohne ihr Zuthun von keinem Ton zum andern kommen kan; so wäre endlich den Chordis elegantioribus diese Beschaffenheit beizulegen; daß kein galanter Componist, der mit seiner Arbeit nicht etwa nur sich selbst / sondern der ganzen vernünftigen Welt 2) gern gefallen will / ihrer in der Melodien müßig gehen / sondern sie / als ein rechtes Aroma oder Sal musicum, allerdings nützlich zu gebrauchen / nicht umhin könne.

XLVI.

Diese / in solcher Gestalt etwas beschriebene Chordæ elegantiores, (oder wie man sie sonst besser nennen will) sind nun: 1) Ein hemitonium, vel majus vel minus, nachdem die Lage ist / aber die Chordam finalem eines jeden Modi, er sey major oder minor. 2) Ein hemitonium unter die Quintam vel Chordam dominantem / es sey im Modo majori oder minori. 3) Ein hemitonium unter die Sextam bey Modis majoribus; welches bey minoribus descendendo auch ein natureller Klang / ascendendo aber diese Chorda elegantior ist. 4) Und leztens ein hemitonium unter die Septimam majorem, mit einem Wort: Die Septima minor, oder ein ganzer Ton unter die Chordam finalem, so wohl in majoribus als minoribus, ascendendo; bey diesen aber descendendo nur ein hemitonium unter die finalem. Solchem nach machen die drey essentialis, die zweo naturales, die zweo necessariæ, und endlich diese vier elegantiores Chordæ unsre elf gradus octavæ chromaticæ richtig aus.

XLVII.

Warum ich aber von elf und nicht von zwölf Graden rede / solches dürff-

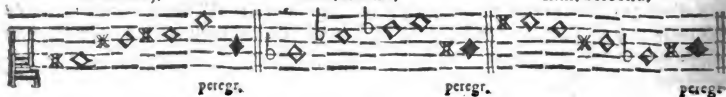
re

a). Comme la fin de l'Orateur est de persuader ses Auditeurs, celle du Musicien est de plaire à la multitude. La Moshele Vayer Tom. I. pag. 548. 3. Edit.

te manchem / der wenig Nachsinnen hat oder braucht / ungereimt vorkommen. Allein / auch diesen Anstoß wegzuräumen / muß ich sagen: daß / ob gleich die Octava diatono-chromatica zwölf Grad hat / dennoch in jedem Modo, ordentlicher Weise / nur elf gebraucht werden. Denn / ist der Modus major, so verliert sich von selbst / daß keine Tertia minor Modi (es sey denn außerordentlich oder per accidens) statt finden könne; ist hergegen der Modus minor da / so folget gleichfalls / daß seine Tertia major Feyer-Abend habe / und also jederzeit nur elf zu erscheinen pflegen / die eigentlich ad Statum Modi gehören. Wer jedennoch die Tertiam majorem in Modo minori, und die Tertiam minorem in Modo majori, da sie streplich gar oft vorkommen / etwan Chordam peregrinam nennen / und die Octavam voll machen wolte / thäte damit gar kein Unrecht / wenn nur ens und accidens unterschieden werden.

XLVIII.

Wolte auch jemand die vier Chordas elegantiores in den Modis bloß pro accidentiis halten / so kan man solches wohl geschehen lassen / weil eigentlich nur drey vorhanden / die essentiales heißen können / und die andern alle auf gewisse Weise accidentales sind. Allein niemand muß mit jenem gelehrten Manne sagen: Die zufälligen Dinge hätten keine Wirkung; denn man kan ihm diesen Vorschlag thun: daß er nur ein paar Stunden in einer Kutschen fahren dürfte / daran die Räder vier- oder mehr- eckigt sind (als welches zufällige Dinge) so werde er bald erfahren / daß die Accidentia eine starke Wirkung haben. a) Wir wollen / um das bisher gesagte deutlicher zu machen / die Elementa Modi in Noten vorstellig machen / und die Chordas elegantiores mit einer weißen viereckigten / die fremden aber mit einer dergleichen schwarzen Figur bezeichnen / auch die vier elegantiores oben in den Scalis mit Ziffern bemerken; die mediantes rund und schwarz; die naturales rund und weiß; die necessarias aber wie halbe Schläge abmahlen / woraus sich ein jeder ferner Rathsch erholen kan. Sit Modus D.

Chordæ elegant,
Modi maj.Chordæ elegant, Modi
min. ascend.Chordæ elegant, Modi
min. descend.

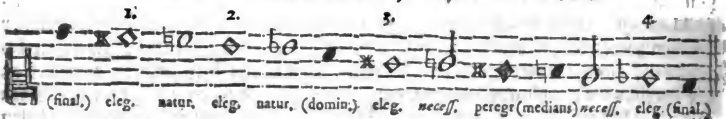
Scala Modi majoris.



Scala Modi minoris, ascendendo.



Scala Modi minoris, descendendo.



XLIX.

Wenn ich nun wohl bey mir überlege / da hier de Modis wird gehandelt
werden / was die alten Griechischen Musici (solche 3. E. von denen Euclides dritte-
halb-

halb-hundert Jahr vor Christi Geburt sagte: veteribus (a) vocabatur *Lydia*, *Mixolydia*, &c. *Vid. ej. Introd. Harm. p. 15.*) durch ihr Wort *τρόπος* eigentlich haben sagen wollen / so dürfte ich fast glauben / daß Glareanus und seine Nachfolger nicht auf dem rechten Wege gewesen sind / da sie vermeinet / es bedeute solches Wort nichts anders / als *speciem quandam Octavæ*, die ex locatione hemitoniorum ihr Wesen empfangen / und dadurch ein Lydischer oder Dorischer Modus genannt werden müßte. Boethius, der am ersten unter den Lateinern von der Sache geschrieben / und von dem Glareanus seine besten Principia hergenommen haben will / gedenket der locationis hemitonii gar nicht / ob er gleich alle Modos nach den dreien Generibus richtig beschreibet. b) Euclides aber / Alypius, Gaudentius, Bachchius sen. und andere tragen ihre Sachen so für / daß es fast lassen möchte / für einen der sie obenhin ansieht / als wann die Lydische / Dorische und andre Sing-Weisen in dem blossen Ambitu Octavæ bestanden hätten; jedoch findet sich / wenn man das Ding genauer betrachtet / daß es gar nicht so gemeint / sondern die Absicht obiger jüngern Verfasser und Nachschreiber vielmehr gewesen sey / zu zeigen / wie die Noten / die Zeichen des Klanges / in diesem oder jenem Ton zu setzen und zu benennen.

L.

Denn da wird keiner von ihnen 3. E. über die Specificationem chordarum vel graduum schreiben: *Λύδιος τρόπος*, sondern vielmehr: *Λύδιοι τρόποι σημαίνονται*, i. e. *Lydii Modi Notæ*. Nicht / daß dadurch die eigentliche Natur und das Wesen des Lydii, sondern nur die Signa oder die Noten desselben erkannt werden sollen. Es ging vielleicht den Griechen / die keine Music verstunden / eben wie unsern Landes-Leuten solcher Art. Die wissen noch endlich wohl superficiellem, daß eine Cigue von einer Sarabande unterschieden sey; aber die Noten müssen sie lernen. Also haben die Griechischen Scribenten theils nur die Noten / theils nur den Ort und die Stelle / wo die *σημεία* dieses oder jenen Modi eigentlich ihren Sitz hatten / nicht aber die Modos selbst damit dociren wollen.

c 3

LI.

- (a) Durch diese Veteres werden *Pythagoras* und seine Schüler verstanden / welche nemlich ungefehr dritthalb hundert Jahr vor Euclide, und also 500. Jahr a. C. n. gelebet. de Tetrachord. divis. antiquor. music. vid. *Arist. Quint. Lib. I. pag. 21.* & de ipso Aristide nostro, *Bibl. Græc. D. J. A. Fabricii Lib. III. Cap. X. pag. 259.*
- b) Biewohl *Salinas* L. IV. c. 12. von ihm sagt: Daß es fast scheint / als hätte er / Boethius, die Tonos und Modos mit einander confundiren wollen; wie denn Glareanus hierinn verstoßen / und vom *Franchino* verleitet worden / da sie doch beyde / weder die *Doctrinam de Modis*, noch den *Boethium* recht verstanden. *conf. l. c. Salin.*

LI.

In solchem Verstande sagt *Arist. Quint. p. 25.* Es wären nur in genere dergleichen Troporum drey: Dorius, Phrygius & Lydius. Ex quibus NB. Dorius ad graviores vocis effectus est accommodus, Lydius ad acutiores; Phrygius ad medios. i. e. Der Dorius sey den tiefsten / der Lydius den hohen / und der Phrygius den mittelmässigen Stimmen bequem. Wenn nun dieses die ganze Eigenschaft der Modorum seyn sollte / so müste man ja glauben / es hätten die Griechen solche bloß nach der Höhe und Tiefe unterschieden (wie es denn in gewissen Verstande so vernünftig und recht / als wahrscheinlich ist. Vid. Boeth. Lib. IV. de Mus. p. 14.) Es kan auch aus keinem einzigen Autore antiquo vel græco, mit Bestand / dargethan werden / daß solcher Unterscheid der Sing- Weisen ex locatione hemitonii seinen Ursprung habe / als welches allem Ansehen nach der Lateiner neue und unnütze / ob gleich gar künstliche und verwirrende Invention seyn mag.

LII.

Auch ist lächerlich / wenn man an die Genera Musices græcorum gedendet / die sie theils separatim, theils conjunctim gebraucht haben / daß dabei das hemitonium hätte ein Kennzeichen der Modorum abgeben sollen / welche Modi doch in allen Generibus, der Länge nach / von ihnen angeführet und specificiret werden. In Genere chromatico ist ja eine ganz andere Scala, in Enharmonia wieder eine andere / allwo die locationes hemitoniorum & tonorum ganz verschieden fallen / und mit denen in Genere diatono gar nicht übereinkommen. Nun hat ja das Genus chromaticum so wohl als das enharmonium eben dieselben Modos bey den Griechen gehabt / als das Genus diatonum; Ergo kan locatio hemitonii bey ihnen keinen Modum creiret haben.

LIII.

Wenn *Euclides* Intr. Harm. p. 16. die sieben Species Diapason erzehlet hat / so sehet er hinzu: Sunt vero hæ Species ab iisdem sonis, à quibus in Harmonia, (i. e. Genere enharmonico) & Chromate incipiebant, ad eosdem: appellanturque iisdem nominibus. Da scheint es / als wenn man in den beyden andern Generibus die Modos zuerst reguliret und benennet hätte / (wie denn deren Beschreibung / insonderheit des enharmonii / bey gedachtem Autore, und sonst immer / fürgeheth.) a) und daß hernach das Genus diatonum in seinen spe-

a) Luce meridiana clarius patet, non tantum in usu aliquando fuisse hoc genus, sed *velo & præcipuo*, ut reliqua duo præ hoc contemserint. *Meibom. in Notis ad Aristox. p. 7*

ciebuis eben dieselben Nahmen behalten / weil man von eben denselben sonis angefangen / und in eben denselben auffhöret / als in Generibus chromatico & enharmonio, unter denen dieses das vornehmste war / weil es die andern begriff.

LIV.

Wenn eine Octava erhöhet oder erniedriget wird / es sey so viel oder so wenig als es wolle / so gibt solches eine andere speciem, und werden eo ipso alle soni intermedii, & per consequens situs, non solum hemitoniorum, sed & sonorum & intervallorum omnium, in quovis genere, quoad locum, verändert und versetzt; daß demnach dieser situs und diese locatio eine nothwendige Folge der erhöheten oder erniedrigten Octavæ seyn / nicht aber zur Ursache oder zum eigentlichen Kennzeichen einer neuen speciei, vielweniger eines neuen Modi, gemacht werden sollte. Der positus dieser intervallorum ist keine causa; sondern nur causatum. Aber die Gravitās, das Medium, das Acumen, sind eigentlich causæ & limites constitutionum. Denn / so lesen wir bey *Aristide* p. 23. Singuli Modi systematici & gravitatem habent, & medium, & acumen. Ac porro horum quisq; hemitonio quidem priorem superat, si à gravissimo incipere velimus: hemitonio vero minor est, si initium faciamus ab acutissimo. Das heißt: der eine Modus ist immer um einen halben Ton tieffer oder höher als der andere / i. e. sein Nachbar. So verhält sichs auch mit unsern heutigen. *conf. Salin. de Mus. L. IV. c. 12.*

LV.

Sehen wir Boethium, und seine definitionem Modi an / so heißt dieselbe *L. IV. cap. 14. de Mus. also: Est plenum veluti modulaminis corpus (non ex hemitoniorum situ sed) ex consonantiarum conjunctione consistens. Quale est Diapason, vel Diapente & Diatessaron, vel Disdiapason. (Die Tertien galten nicht / sonst hätte Dironus mit da stehen müssen.) Est enim Diapason Constitutio a Proslambanomenē in Mesen, cæteris (NB.) quæ sunt mediæ, vocibus annumeratis. Da hätte er wohl / wenn die hemitonia was mehr / als die übrigen intervalla, zu sagen haben solten / einen Unterschied gemacht / und nicht durchgehends alle zwischen-liegende Töne voces medias genennet. Hernach sehet unser Boethius noch dazu: Si quis septem Diapason species (heutiges Tages sind ihrer zwölf)*

zwölff) totas faciat *acutiores* vel in *gravius* remittat, septem efficiat *Modos*, daraus abermahl die obige Meinung / wegen der Höhe und Tieffe / deutlich bestätigt / die Krafft des hemironii hingegen gänzlich hindan gesetzt wird.

LVI.

Mit diesem stimmt überein Faber Stapulensis, wenn er L. IV. §. 1. de Mus. schreibt: *Modum* vocamus *remissionem* aut *intensionem* omnium Tetrachordorum, gradatim in aliquo genere Melorum sui generis progressionem servans. Woraus man fast schließen solte / daß die Alten ihre Leyren bey jedem musikalischen Stück ungestimmt / wie die heutigen Lautenisten in gewissen Fällen thun müssen. Beyn Cardano liest man aus dem Aristotele, daß er sage: *Movemur animis cum hæc audimus. Etenim in quibusdam graviore animo & contractiore, ut in eo (1. cantu) qui mixtus est Lydio; (mixolydio) in aliis molliore & remissiore animo, ut in remissis (Modis).* Und weiter unten: *Pueris Dorijs ob id convenit, ut senibus Phrygijs, qui animos emollit & remittit, in suavitatem ac sonum reducens; ut Lydijs qui temperet, juvenibus, non ad prælium concitatis, aptus. Vid. Card. Oper. T. II. p. 117.* Woraus zu schließen / daß die bloße Remissio & Intensio bey den Alten durchgehends von grosser Krafft gewesen / wie sie es denn auch noch sind / ob mans gleich nicht beobachtet.

LVII.

Der älteste Autor Musicus, Aristoxenus, (a) gedencket mit keinem Worte an die locationem hemitonii im Clareanischen Verstande. Was in seinen deperditis (b) vorkommt / kan niemand wissen. Wann Boethius das geringe

(a) Antiquissimum Musicæ Autorem nennet ihn *M. Meibom. in Pref. ad Aristox.* und *Virum certe, si quisquam alius, de omni literatura optime meritum, in Notis p. 77.*

(b) *Enclides, Cicero, Plutarchus, Athenaus, Vitruvius, Aristides Quintil., Stobæus, Tatianus, Porphyrius, Ptolemaus, Boethius, Suidas, Laertius, Harpocration, Sopater, Fulgentius, Ant. Gell., Ammonius, Reinesius, Vossius, Meursius, Zarlinius, Gassorus, Salinas, Jonsius, Menagius, Meibomius, J. A. Fabricius* und viel andere / gedencken der Aristoxenischen Schrifften größten Theils in allen Ehren. *Ant. Gell.* nennet ihn *Aristoxenum Musicum, virum literarum veterum diligentissimum. Not. ætic. L. IV. Cap. 11.* *Plutarchus* bezeuget unter andern von 'einem gewissen Buche des Aristoxeni: *Βίολ ἀνδρῶν* genannt / daß selbiges nicht ohne höchster Vergnügung gelesen werden könne. *Porphyrius, Ammonius*, und *Athenaus* loben ihn und seine Werke insonderheit. Bey einem Kirchen-Vater aber muß man nicht suchen /

ße davon gefunden hätte / würde er es nicht unberührt gelassen haben. Euclid-
des aber / und Bacchius Senior können die Herren Lateiner wohl verleitet haben/
entweder / weil jene von diesen unrecht verstanden worden / oder / weil diese froh
gewesen / etwas seltsames und neues aus den Alten herauszuklauben / worauf die-
selbe doch wohl niemahls gedacht hatten.

LVIII.

Denn obgleich obige Autores des hemitonien. Stükes Meldung thun;
der erste pag. 16. *Introd. Harm.* mit diesen Worten: *In Diatono prima est*
Diapason species, cujus primum hemitonium est in gravi, quatum vero
ab acumine &c. so will er doch nur so viel sagen: Daß die erste species Octavæ
unten mit einem hemitonio anfangt (welche Mode bey uns ganz abgekommen)
und zwar nur in Genere diatono; denn mit den übrigen sey es ganz anders
beschaffen. Der zweyte / nemlich *Bacchius senior*, wenn er seine Systemata nach
den Sängern beschreibet / spricht pag. 18. Es gäbe drey Tetrachorda, (andere sagen
von vierten) quorum quidem primum est, cujus hemitonium est in gravi &c.

d

nem-

ßen / daß ein Heide wegen Glaubens. Sachen / und der Lehre von der Seele / gerühmet
werde / vielweniger daraus ein Argument zu seiner Verkleinerung nehmen. Von seinen
452 Büchern (si Suidæ de numero credendum) haben wir nur drey aufzuweisen / und die
Titel von 18 Deperditis dem Herrn J. A. Fabricio zu danken / der Biblioth. Græca
pag. 257 davon den Catalogum aus obgedachten berühmten Autoribus ertheilet. Weß
nun jedes dieser 18 Werke / nach damaliger Mode / aus vielen kleinen Büchern be-
standen / möchte man obiger Zahl leicht nahe kommen. Man will den armen Aristoxe-
num verkehren / weil er gesagt haben soll: Die Seele sey lauter Harmonie. Ce n'a
pas été seulement le Musicien Aristoxenus, qui a dit, que notre Ame n'eroit
rien qu'une Harmonie, ne ab artificio suo recederet, comme parle Cicero *Insc.*
Qu. La plus part des Philosophes, selon l'Observation d'Aristote, au dernier
livre de ses Politiques, ont encore été d'opinion, à cause de la Sympathie avec
les nombres, qu'elle n'étoit rien autre chose qu'une Harmonie, ou pour le
moins, qu'elle ne subsistoit que par l'Harmonie. Was hat denn Aristoxenus
mehr als andere gesündigt? Vid. *la Mothe le Vayer*, Discours sur la Musique, Tom.
I. p. 536. ed. 3. *Cluverus* sagt in seinen Anmerkungen No. 10. A. 1707. Es hätten die alten
Welt-Weisen / insonderheit Aristoxenus, nicht ohne Grund gelehrt / quod ani-
ma vel sit ipsa Harmonia, vel ex Intervallis ejusdem composita. Der mag es bet-
antworten. Indessen kan man lesen / was *Salinas* de erroribus Musicis Aristoxeni
L. IV. c. 23. & 24. theils pro, theils contra beybringt.

nemlich: Das erste Tetrachordum hebe unten mit einem halben Ton an (ich denke das andere und dritte auch) welches meines Erachtens gar nicht gesagt heist / daß dieser halbe Ton Ursache eines gewissen Modi sey. Cagione DELLE DISTINTIONE delle Specie delle Consonanze, sagt *Zarlinus* Vol. I p. 194. f. und das kan man passiren lassen. Nemlich: das hemitonium habe Ursache zum Unterscheid der Consonanzen-Arten gegeben / nicht Ursach zum Modo. Cagione delle Distinzione ist nicht Cagione del Modo. Divisio Generum & Tetrachordarum, als welche beyde Materien gemeiniglich unter ein Haupt-Stück gezogen wurden / c) deutete man per locationem hemitonii an; nicht aber die Modos. d)

LIX.

Daß demnach die Griechen den hemitonii nullam Prærogativam, und nichts weniger als tantam vim, wie *Glareanus* pag. 66. *Dodec.* thut / beygelegt haben. Ihre Meynung war nicht / daß der situs hemitonii eine neue species Octavar mache; sondern potius umgekehret / daß eine neue species Octavar die hemitonia hie und da herfürbringe. Die vermeinten Modi dependiren also / meines Erachtens / nicht von den hemitoniiis, sondern die hemitonia dependiren / zufälliger Weise / von den Modis, wenn man sie auch nur pro speciebus Octavarum nimmt.

LX.

Ich habe lange gesonnen / wer doch immer derjenige gewesen / der zu diesen hemitoniën-Quackereyen den fürnehmsten Anlaß gegeben: *Glareanus*, der sie am ersten unter die Leute gebracht / und / eigenem Beständniß nach / 20 Jahr darauf mit seinem *Dodecachordo* gestudiret / nemmet zwar einen Mann / von demers hat; Es ist aber *Boethius* nicht / sondern falsch / wenn unser *Lorius* pag. 65. vorgibt: Daß er solches aus dem *Boethio* habe. Denn *Boethius* dencket in solchem Verstande nicht an den locum hemitonii. Es reinet sich auch gar nicht mit demjenigen / was der gute *Schweitzer* L. I. C. 8. pag. 23. und also vorher gesagt / nemlich: Species intervallorum, autore *Cleonida* a) in *Harmonico Introductorio*, potiss-

c) Vid. *Ptolem.* C. XIII. L. I. Harm.

d) *Aristox.* L. II. Harm. pag. 39. 40.

a) de *Cleonide* isto, quis fuerit & quando vixerit, altum apud Scriptores silentium. *Bibl. Gr. J. A. Fabricii* L. III. Cap. 14. pag. 378.

sumuntur ex vario hemitoniorum positu. Das *potissimum* und das *sumuntur* weist doch noch nicht/ daß es absolute & re vera so sey. Weil aber dieses dem Cleonide zugeschriebenes Introductorium nichts anders ist / als des Euclidis Introductio Harmonica, b) so wird man wohl da suchen müssen. Was er nun von dieser Materie schreibt / solches ist oben schon angeführet worden/ und hat nichts zu bedeuten.

LXI.

Doch gesetzt: es hätte seine völlige Richtigkeit mit dieser Hemitonien-Lehre/ gesetzt: es wäre so wohl Euclidis, als Bacchii, Alypii, Gaudentii und anderer eigentliche Meinung dahin gegangen / daß die locatio hemitoniorum einen Modum mache (welches doch noch ein harter Knoten/ der aber des Aufloßens kaum werth ist/ und sollte es auch mit Alexandrinischer expedition geschehen mögen) so beziehen sie sich in diesem Stück gleichwohl nur nudè & expresse auf ein einziges Genus, nemlich / das diatonum; Dahingegen die lautere Unmöglichkeit ist / daß von der vermeinten hemitonien-Kraft auch nur die geringste Spur bey den andern Generibus sich äussern sollte.

LXII.

So lauten die Worte Euclidis von diesen Generibus pag. 15. Prima species Diapason est, quæ à barypicnis continetur, cujus primus Tonus est in acumine, estque ab Hypate hypaton ad Paramesen, NB. à veteribus vocabatur *Mixolydia*, und so weiter. Glareanus gestehet selbst: Tantam vim (scil.) esse hemitoniorum minorum (noch dazu) in diatonico; Denn/ wer ihm vom chromatico, oder gar enharmonico was vorschwatzen wolte / der kam übel an und war sein Freund nicht. Höret/ wie wunderbarlich der ehrliche Mann in *Præfat. Dodec.* sich darüber herauslasse: Mirari sæpius soleo, sagt er/ cum nostra ætate (1547) chromatico vel enharmonico, duobus apud veteres frequen-

D 2

tibus

b) Georgius Valla, Placentinus, hat dieselbe Introd. ins Lateinische übersetzt/ und Ao. 1498. zu Venedig in Fol. herausgegeben/ sub Titulo: *Cleonida Harmonicum Introductorium*: Diese Edition wird Glareanus vielleicht gesehen haben. Conf. Grotium ad Capell. pag. 136. Meursium ad Aristox. pag. 128. Vossium de Scient. Mathem. pag. 347. imprimis vero M. Meibomium, Præf. ad Euclid. nec nov in illa ad Aristidem Quintil. deren verschiedene Meinungen und Gedanken über diesen Cleonidem abgedachter Hr. J. A. Fabricius Bibl. Gr. l.c. mit gewöhnlichem grossem Fleiß colligiret hat.

tibus modulandi generibus; nemo utatur (schlimm genug) omneis tamen hujus ætatis musicos subinde inculcare, & prope magis anxie de eis præcipere, quam de diatonico, *quo nunc solo utimur.* c) Quod nos, quantum licuit, his libris cavimus (sehr wohl) & hujus artis elementis libro uno simpliciter traditis, modos ipsos, quorum gratia molestum hunc laborem susceperamus, cum exemplis, duobus inde voluminibus adnexuimus.

LXIII.

Signore Arrusio ist/ in seinem Buche de Arte Contrapuncti, (zu Venedig 1589. fol. gedruckt) eben der tröselichen Meinung/und drückt selbige alle aus: Ego puto neminem adhuc Genus chromaticum & enharmonicum in usum posuisse; imo nullum hucusque etiam ista intellexisse, licet multi sibi persuaferint, sese scopum attigisse, inque his fecisse mirabilia. Da ist diatonische Weltseht! Er vermerket/ es habe noch kein Mensch weder das chromatische noch enharmonische Genus gebraucht/ ja es habe noch niemand dieselben Genera verstanden/ ob sich gleich viele groß damit gehalten. Das war fast zu Ende des 16. Seculi, da dieser Mann so dachte/ zu einer Zeit/ da man es doch gar leicht besser hätte wissen können und sollen. Aus allen diesen erhellet beyläufig die Verdächtigkeit der halbtönichten Erfindung/ auch derselben ungezweifelte Unrichtigkeit in unserm heutigen Genere diatonochromatico. Doch wir gehe weiter/und untersuchen die Bedeutung der Troporum.

LXIV.

Mich deucht nicht/ daß das Wort τροπή, in vorstehender Materie/ gar zu gut und deutlich per Modum zu übersetzen sey/ so wie nemlich der Modus, pro Tono Phrygio, Lydio &c. insgemein genommen wird. Wir sehen auch

am

*) De Genere chromatico leg. *Zarlino*. Vol. I. p. 93. 104. 105. 132. 138. 371. allwo eben solche Gedanken aufflossen; ja/ es wird gar am ersten Orte der berühmte Gafurius, alias Franchinus, reprimendiret/ daß er dieses Genus chromaticum genennet: *Ornamento del diatono*; da es doch/ wenn ich die Wahrheit sagen soll/ das klügste Wort ist/ so diesem Boethischen Commentatori in seinem Opere angelico jemahls entfahren können/ und unseren obigen Gedanken/ de chordis elegantioribus, einiger massen bejtritt. O! wie würden sich diese Brächter des allerschönsten Generis gefreuet haben/ wenn sie beyhm Macrobio gelesen hätten/ daß es Genus mollitie infame genennet werde. *Vid. Macr. in Somn. Scip. L. II. Cap. 4.* Daß aber Franchinus so wohl als Faber Stapul. Commentatores Boethii sind/ lehret uns *Zarlino* Vol. I. p. 361.

am Boethio schon/ daß er lieber Constitutio dafür sagte, wie oben erwühnet worden / und es ist auch gut / inter Modum & Constitutionem zu distinguiren; Es wäre denn Sache/ daß wir den Modum, wie es eigentlich seyn sollte / pro melopœiæ quodam Genere, vel Composito certo cujuslibet toni, pro moribus, für eine Melodie oder gewisse Sang-Weise / vor Manieren und gewisse tours annehmen wolten.

LXV.

Sehr merckwürdig kommt mir hierüber vor ein gewisser locus bey Aristide Quintil. L. I. pag. 30. wo es heisset; Melopœiæ inter se differunt:

1. *Genere*; ut Enharmonia, Chromatica, Diatonica.
2. *Systemate*; ut Hypatoides, Meloides, Netoides.
3. *TONO*, τόνω; ut Dorius, Phrygius, Lydius.
4. *MODO*, τρόπον; ut Nomico, Dirhyrambico, Tragico. (So war ja Tonus ein ander Ding bey den Griechen als Modus.) a)
5. *More*; ut cum dicimus aliam esse Systalticen, per quam tristes animi adfectus movemus; aliam Distalticem, per quam animum excitamus; aliam mediam, per quam ad quietem animum perducimus. Hi autem *Mores* (ἤθη) vocantur, quoniam animi constitutiones per hos primum considerabantur & corrigebantur. Non autem per hos solos &c.

denn/ daß es die Griechen so/ und nicht anders verstanden haben/ darinnen bekräftiget meine Meynung/ nebst angeführten 1) die Etymologia des Wortes τόνος, 2) die Natur der Sache / und 3) viele Exempla.

LXVI.

Was die Etymologiam betrifft / so will ich nur kürzlich vorstellen / daß da des Wortes Thema heist / τρέπω, verito, torqueo, ich kehre um / drehe / biege / kränkele / lencke / regiere &c. solche Deutung sich gar schlecht reimet mit einem eingeschränkten / steifen / unlenkbahren Ambitu, wo alles seine Leges und gemeßene Wege hat. Dabey sich τόνος b) nicht übel schicken sollte: τρέπος aber schier/

D 3

a) Modorum apud veteres plane alia fuit ratio; ac nostro hoc tempore. M. Præv. Syntagm. P. II. c. 5. Hora usiamo li Modi in un'altra maniera molto differente dall' antica. Zarline Vol. I. p. 398.

b) Τόνος ἔστι τόνος ἢ τῆς φωνῆς. Euclid. Harm. Introd. pag. 2. 19.

so zu reden / *ἄρα* ist. Besser passet sich *ῥῶν* zu einer künstlichen figürlichen Melodie / da man die Noten und Tone lehret / lencket / drehet und regieret / wie es der Verstand der Worte / und des Componisten gute Gedanken / an die Hand geben. Bisweilen heist ein solcher Modus auch wohl bey den Griechen *νόμα*; aber denn ist die Bedeutung dieses Wortes nicht nach dem gemeinen und figürlichen Verstande / pro Lege, zu nehmen; sondern es will so viel sagen / als: cantilena vel carmen, b) ein Gefäß / ein Saß / d. i. eine Composition, sie sey aus welchem Ton sie wolle.

LXVII.

So hat auch für das andere die Natur der Sache hiebey viel zu sagen. Denn / ob gleich ein jeder Ton / quā sonus, eben auch nach der klugen Griechen Lehre / so wohl / als unserer unten folgenden Demonstration, speciem cantus schon im Grunde und auf das grösste ändert / so bald nur die geringste Erhö- oder Erniedrigung vorgehet / wie solches Boethius L. IV. c. 14. mit diesen Worten darthut: Tropi sunt constitutiones in totis vocum ordinibus, vel *gravitate* vel *acumine differentes* (de hemitonio alrum silentium.) So thut doch die übrige Einrichtung eines Stückes ungezweifelt ein gar grosses / ja das meiste und feinste dabey. Ich meine J. E. die verschiedene Tact-Arten / das Mouvement, die Geltung der Noten / Figuren / Manieren und dergleichen / mit einem Worte / die Mores, daraus so viel tausendmahltausend Modi modulandi erwachsen. Denn / wie secundum Boethium die constitutio nur das Corpus; so wären diese Qualitates wohl nicht uneben mit dem musicalischen mente zu vergleichen / wie denn die definitio Modi bey dem Oratio Tigrini so lautet: Il Modo, ovvero Tuono è forma e Qualità d' Harmonia. *Compend. Mus. Venet.* 1588. 4. L. III. c. 2. p. 54. Eine bloße constitutio Octavæ ist ein corpus, das ratione acuminis & gravitatis von andern unterschieden ist / aber dabey so unförmlich / daß viele Qualitäten dazu nöthig sind / thun eine gute und geschickte musicalische Form zu geben / damit ein Modus daraus werde.

LXVIII.

Es kan inzwischen gar wohl zugestanden werden / daß etwan die Dorischen Lieder gemeinlich in einem Ton aufgehört haben oder ausgegangen sind / der mit

b) Carmen hat den Rahmen à canendo, quasi Canimen dicas. *Calvër in Add. ad Fabrum.*

mit unserm D übereinkommt; es mag gleichgültig seyn/ob die Phrygische und Lydische Sing.-Arten ihre notam finalem im E und F gehabt haben/ u. s. w. Allein/das durch diese Constitutionem Octavæ alle Wunder und Künste verrichtet worden/ ist nicht natürlich zu glauben/ sondern streitet mit der gesunden Vernunft. Es ist ja eine solche species Octavæ weiter nichts/ als differentia ab altera Octava, ratione gravitatis & acuminis; c) wie könnte denn dieser Unterschied allein/ ob er wohl größere physicalische Wirkung hat/ als mancher meinet/ Ursach seyn/das deswegen die Phrygischen Lieder barbarisch und ausländisch gelautet/ wie aus dem Horatio Epod. X, aus dem Catullo in Nupt. Pel. aus dem Alcmanno, aus dem Euripide und Porphyrio, Lampertus Alardus anführet? wie könnte die bloße species Octavæ dorii Modi, ratione locationis hemitonii die Leute klüger und kenscher machen/ als andere species? Wie könnte der so bestellte und verstandene Phrygius zum Treffen/ zum Kampff/ zum Fern einladen und anflammen? Wie könnte ein solcher Aeolius die Gemüths-Unruhe stillen und eben zum Schlaffen nöthigen/ quæ species diversæ Octavæ? Es hätte ja einer aus dem Aeolio auf das allermunterst spielen mögen/ der Schlaff wäre dem Zuhörer doch angekommen. Wie vermöchte doch die Constitutio Lydiæ den Verstand zu schärfen/ und den mit irdischen Begierden beschwerten Seelen das himlische Verlangen einzusüßlen/ wie wir unter andern bey dem Antonio Majoragio Orat. XXIII. lesen? da gehört wahrhaftig mehr zu/ als ein Ton an und für sich/ wenn er auch noch so genau anatomirt würde. Ist der Aeolius darum einfältiger/ als andre Modi, weil er vom A ins a gehet/ oder etwan deswegen/ weil sein Proslambanomenos Eta imperfectum aversum, sein Nete hyperbolæon k & Semidelta diductum, supra habens acutam? Wie uns des Alypii Noten-Buch pag. 8. solches lehret. Ist der Lydius deswegen klagend/ weil seine nota finalis F heißet? Ist der Dorius kriegerisch und der Phrygius andächtig (welches wohl verkehrt ist/ ob ich es gleich in einem berühmten Aurore so antreffe) weil der eine aus dem D, und der andre aus dem E gehet/ weil sie diesen oder jenen Ambitum, diese oder jene locationem hemitonii haben?

XLIX.

- c) Casiodorus Var. Lib. II. Epist. XL. Lampertus Alardus de veter. Mus. pag. 82. vid. Aristid. Quintil. L. I. de Mus. pag. 22. wo er zwar den Tonum ἀρχὴ τῶν ὀργάνων nimmt; aber pag. 23 einen von dem andern bloß gravi & acuto unterscheidet/ und ἀρχήσιν streng inter Tropum per se, & Tropum systematicum distinguit.

LXIX.

Ich mag nicht weitläufftiger hierinn seyn/ noch die übrigen vielfältigen bis weilen auch gar einfältigen/ und wieder einander lauffende Eigenschaften anführen/ die viele Scribenten den vermeinten *Modis* beylegen. Je m' abstiens, *si Croufaz*, de les rapporter tous, chacun dans son ordre (parlant des *Modes*) *av les vertus*, qu' on leur attribue; parce qu' elles ne me paroissent pas assez fondées en raison. (a) Es wird einem natürlichen Menschen schon aus obberurtheilten gnugsam in die Augen fallen/ daß die eigentliche *Modi* der alten Griechen ganz was anders / und weit ein mehrers/ als *speciem Octavæ*, zu solchen ungemessenen Wirkungen im Vorrath gehabt haben müssen / ungeachtet die meisten Scribenten darinn einstimmen/ daß ein *Modus*, quæ *species Octavæ*, dem anderen nur an Höhe und Tiefe des Klanges entgegen gesetzt worden. (b) Blewohl *Gaudentius*, *scilicet* vornehmen Orts/ pag 19, die *figuras τῷ Diatessaron & τῷ Diapente* mit dem Spiel bringet; die aber auch das wenigste zur Sache thun.

LXX.

Nur ein einziges Argument zu bringen / wodurch die Krafft der besagten Figuren wegfallen muß/ so würde ja una eademque cantilena, wenn selbige vorher aus dem Dorio, und hernach (m. m.) aus dem Phrygio gesungen worden/ endlich die Leute zum Beten und zur Frömmigkeit / hernach aber zum Schlagen und Zanken/ durch die bloße *locationem hemitonii*, bewegt haben; welches schon stracks wider die gesunde Vernunft und Natur läuft. Daß jedoch zu einem gewissen Affect der eine Ton sich besser schicke als der andere / auch quæ *species Octavæ*, solches ist außer allem Streit. Das werden die Griechen wohl gewußt haben wie wir wissen es/ Gott Lob! eben so gut / und vielleicht besser / wenn wir es wissen wollen. Inzwischen hindert doch solches nicht / daß auch aus eben dem Ton/ daraus vorhin was klägliches gesetzt worden / nachgehends etwas murrendes und freudiges hervorgebracht werden könne. Und das werden die Griechen *Musici* in ihren *monophonis* ohne Zweifel auch wohl versucht haben /

a) *Traité du Beau*, Chap. IX, Sect. VIII. pag. 291.

b) Vid. *Euclid*, pag. 10, ff. *Bach*, sen. pag. 12. *Aristid*. *Quintil*, pag. 22, ff. *Boeth*, L. I.

ber denn ihre unmusicalische Ausleger manchem Modo, nach eigenem Begriff (i.e. unwissend warum) solche wieder einander lauffende / und toto caelo differente Eigenschaften zugeschrieben haben.

LXXI.

Wann J. E. bey dem einen die Aeolische Music gute Wiegen-Pieder und Schlaf-Gesänge abgegeben / so sagt ein anderer / sie habe eben so hochmüthig und aufgeblasen gelassen / als die Aeolier selbst waren / wie solches letztere / aus dem Vossio, der Herr Professor Stolle / Hist. Liter. p. 94 / anführet. Andere wollen gar Freuden- und Tanz-Pieder draus machen / wie denn M. Prator. sagt: *Æolica haruitur commoda exultationibus. Syntagm. P. II. c. 5.* Es spricht Apulejus, *Flor. L. I. Ex omnibus Modis Lydium luctibus dicatum esse, item, sonum tibiæ Phrygiæ mutari in quernum Lydii Modum.* Gleich darauf aber sagt bey eben demselben Autore, Miles X. Jam tibiæ multiforatiles *cantus Lydios dulciter consonant.* Mit welcher discrepance, in den unterschiedlichen prædicationis eines und desselben Modi, auch zu thun hat Propertius, wenn es bey ihm *LIV. Eleg. VII.* so lautet:

Miratisque sonant Lydia plectra choris.

Lucianus schreibet dem sonst betrübten und weinenden Lydio gar τὸ βαρυμόν, ein bacchantisches / rasendes Wesen zu / wie ich solches beyrn Glareano in Präfar. lese. Prinz saget: Er sey hart und hefftig / im *Satyr. Comp. P. I. c. 10. §. 17.* Phrygia & Lydia luctibus adhibeantur, alii Lydii Modis (*in plurali*) concinerunt Epicedia, (Leichen-Gesänge) alii Epithalamia, (Hochzeit-Serenaten) *Scaliger. L. I. c. 19, & ex illo M. Prator. Syntagm. P. II. c. 5.* Daß man also diesen Lydium, wie den Scherwenkel in der Carte / oder die hiesigen zeltende Diener / zu Sorgen und Freuden gebraucht hat / anderer Modorum zu geschweigen / davon sonderlich Lampertus ^a Alardus de Mus. vet. mag nachgeschlagen werden. Ist es dannenhero aller Vernunft / Wahrscheinlichkeit und Natur nach / nicht die Octava, oder der Tonus allein / er habe Nahmen wie

e

wie

^a) Ich finde / daß dieser Alardus, in des Herrn D. Fabricii Biblioth. Græca, L. III. cap. X. pag. 271, vielleicht aus Versehen / Guilielmus genandt wird / da er doch mit seinem Vornamen Lampertus geheissen.

wie er wolle / sondern vielmehr und hauptsächlich diversa modulatio, die einen rechten Tropum oder Modum ausgemacht haben wird.

LXXII.

Ein paar Worte von Bedeutung des Wortes Tonus zu erwehnen / dürfte hier wohl zu unserm Zweck dienen. Aristides Quintil. redet / pag. 22 / so davon: Tonum in Musica tripliciter appellamus, aut enim idem quod tensionem (sonum) aut certam aliquam vocis magnitudinem (Intervallum) aut Modum systematicum (vocis locum). Euclides aber ist hierinn deutlicher / und kömmt unseren Gedanken näher / wenn er pag. 19 spricht: Tonus quatuor modis dicitur ^{a)} Nam & pro sono usurpatur, & pro Intervallo & NB. pro vocis loco, & pro Intensione, quando dicimus, acuto aliquem vocis toni uti, aut gravi. Pro vocis loco NB. cum dicimus: Tonum Dorium & Phrygium &c. War also Modus, bey diesen Auslegern der Alten / nur vocis locus, ὁ τόπος τῆς φωνῆς, welcher / ob er gleich an und für sich selbst jedem Gesange sein Element und grobes materielles Wesen handgreifflich gibt / auch grosse Kraft und Insinuation hat / dennoch solche ungemein-stärcke Bewegungen der Seelen / als gewissen Modis beygelegt werden wollen / nimmermehr ohne andere Umstände machen kan.

LXXIII.

In diesen Gedanken bestärket mich drittens / daß viele Exempla Modorum vorkommen / die nicht pro vocis loco gerechnet werden können / weil sie in grösserer Anzahl sind / als die loca vocis per tria Genera selber. Daraus denn auch die Zänckereyen de numero Modorum entstanden seyn mögen. Plane vero similis res est dierum numerationi, Harmonicorum de Tonis traditio, schreibt Aristoxenus, L. I. pag. 30, ut cum Corinthii decimam numerant, Athenienses quintam; alii quidam octavam. Da wolte denn der eine haben / es sollten 15 Modi seyn / als Aristides; Der andere statuirte nur 7 / als Porphyrius; Der dritte redete von 5 / als der Plagiarius Briennius; Der vierte wolte 13 haben / als Aristoxenus; Der fünfte 8 / als Franchinus; Der sechste 12 / als Glareanus, u. s. w. ^{b)} Dieser letzte macht sich mit seinem vermerkten Cleoni-

^{a)} Conf. Franc. Salin, de Mus. L. IV. cap. 12.

^{b)} Tres autem apud veteres, auctoribus Polymnesto & Sacada, (ex Plutarch.) extiterunt Melod-

Cleonide (Euclide) sehr breit / möchte aber nicht darinn gelesen haben / daß Aristoxenus XIII Tonos statuiret hat / welches auch vom Angelo Politiano übersehen worden. Glareanus, ob er gleich bekennet: Aristoxenum nos non legimus, legt ihm zwar in Præf. Dodec. nescio quo fundamento, nur 12 bey / san aber doch nicht umhin pag. 60. ex Franchino von 13 zu reden / immemor nempe priorum. Septem Boethii Modis & uni Ptolemæi, heist es daselbst; Aristoxenum, ait *Franchinus*, quinque adjecisse Modos, atque ita tredecim effectos, sed in his quinque, autoritate Briennii, rejectis, cum Hypomixolydii nomen non inveniret, *ignorans* (Franchinus) eundem esse cum Aristoxeni Hyper Jastio, confugit ad Ptolemæi Hypomixolydium, ut sic saltem pulchellus ille *octonarius* Modorum numerus non periret. Da habt ihr einen *Modisten in Lebens-Größe*. Salve Franchine! Bonadies hieß sein Lehrmeister / wie wir in seiner Musica Practica, L. IV. c. 5. lesen.

LXXIV.

Doch dieses bey Seite gesetzt / so finden wir obberührte Exempel unter andern beyin Plutarcho, *Conj. Prec.* wo ein Modus erscheinet / der Hypothorus heißet; die Worte lauten so: De Modis musicis unus Hypothorus appellatus fuit, quod scilicet eo Equi ad coitum excitarentur. Artig! Andere kommen bey obgedachtem Autore, *Lacon. Institut.* vor / die nennen sich Embaterii, und werden so beschriben: Embaterii Modi ad fortitudinem, audacium, mortisque coneritum animabant, quibus utebantur, cum choris ad tibiam, ducentes in hostem. Wiederum einer / mit Rahmen Harmatejus, der den grossen Alexander selbst in den Harnisch hat jagen können / ist ebenfalls ein Nodus, ich will schreiben / Modus musicus gewesen / von welchem bemeldter Plutarchus *de Virt. Alex. Orat. 2.* also redet: Alexander, canente Antigonida tibia Modum, qui harmatejos dicitur, illo concitatus atque inflammatus, dato impetu arma, quæ prope jaciebant, corripuit. Noch andere Modi wurden genennet, Orthius, Parænius, Hormius, Cyelia u. s. w. / davon *Maxim. Tyr.* *erm. 7.* & ex illo *Alardus* weitere Nachricht geben können.

Melodiz, seu, ut eum temporis vocabantur, Modi, Toni sive Tropi. Dorius, Phrygius & Lydius, als wie man jeko sagen möchte: das ist ein Pelnischer Tanz / ein Welscher / ein Franckosischer / Teutscher Tanz oder Melodey. *M. Praetor, Syntagm. F. II. c. 5.*

LXXV.

Aus welchen Exempeln denn/so wohl als aus der Natur der Sache/und Etymologie des Wortes *τροπος*, ohne sonderliches Bedencken zu schliessen ist/ daß die Modi græci hauptsächlich ad Genera cantionum eorumque qualitatem moralem, potius, quàm ad quantitatem graduum localem, sive tonorum, sive hemitoniorum, dem eigentlichen Ursprunge und besten Verstande nach/ zu zehlen sind: Woran nichts hindert/ daß die Interpretes veterum es anders gemeynnet haben/ noch weniger aber/ daß die eine Nation etwann diesen/ die andere jenen Ton mehr beliebt hat/ da doch ein jedes Volk aus seinem Leib-Ton auch allerhand Modos modulandi haben könnte/ a) so als etwann einer heutiges Tages Z. E. aus dem c moll nicht nur eine gar ehrbare Allemande, sondern auch eine lustige und hüpfende Gigue, oder gar einen Rigaudon en Rondeau X setzen mag/ ob sich gleich der Ton/an und für sich selbst/ mehr zu der ersten als letzten Art schicket.

LXXVI.

Der sinn-reiche Croufaz hat in seinem Traité du Beau fast einen Gedanken mit mir hierüber/ wenn er pag. 289 so schreibt: Ces *demi-tons* (mi, fa,) devront produire des effets differens suivant qu' ils seront placés plus près ou plus loin du ton le plus *grave*, & donneront par là aux Airs plus de *gravité*, ou plus d' *elevation* & de *vivacité*. Je doute pourtant; que cette difference aille aussi loin qu'une ancienne tradition le dit, & il me semble que l' experience prouve le contraire; car dans chaque Mode on trouve des Airs vifs, des Airs languissans, des Airs sérieux, qui font tout l' effet à quoi on les destine, parce que le dessein est bien executé. Car c'est de la *Proportion de ses Parties* (das sind ganz andere Proportiones, als die in der Logistica harmonica vorkommen) qu' un Air tire sa plus grande efficace & sa plus grande *Beauté*. Er fährt weiter fort/ und entdeckt seine Meinung/ wie es doch gekommen/ daß diese Tradition, dieses Märlein von dem hemitonio, sich so tieff eingenistet/ welches der curieuse Leser an gedachtem Orte selber nachschlagen/ und ihm nicht gereuen wird/wenn er versteht.

LXXVII.

Meinen Begriff von der ganzen Sache kurz zu fassen/ so glaube und muth-

a) Quilibet Modus ad quemlibet affectum idoneus est. Calvis. Exerc. I, pag. 22.

mithinmüsse ich/ wenn die Griechen (derer viele hier ein quid pro quo genommen) in ihren Schrifften *J. E. de Modo Dorio* reden/ daß sie dadurch nicht so wohl *Modum ipsum modulandi*, ejusque in suo genere naturam, als nur bloß *locum illum vocis*, den Ort oder die Ton-Stelle/ die Unstimmung des Instruments/ und dergleichen/ anweisen und lehren wollen/ in welchen nemlich die nach Dorischer Art gemachten Modi oder Tropi gemeiniglich gesetzet worden; wodurch es denn nach und nach dahin gerathen/ daß durchgehends/ nach dieser Redens-Art/ *Tonus pro Modo*, wiewohl mit einer ziemlichen Freiheit/ genommen worden/ da doch die Sachen sehr verschieden sind. Wie denn nichts gewöhnlicher/ als einem blossen Orte den Rahmen oder die Benennung desjenigen beizulegen/ was an demselben Orte ordinairement passiret/ verrichtet und abgehandelt wird.

LXXVIII.

Wenn/ wenn einer spricht: Ich will die Predigt/ die Opera, die Comödie/ das Concert besuchen/ so gibt er damit zu erkennen/ er wolle in die Kirche/ ins Haus/ in die Bude/ in den Saal/ wo die Predigt/ die Opera, die Comödie und das Concert gewöhnlich gehalten werden/ ob es gleich auch an andern Orten geschehen könnte. Wenn ich einem *J. E.* das Türmlein auf hiesigem Plan zeige/ und spreche: Das ist die Bibliothek; so versteht er/ was ich ihm zeige/ sey nur das Zimmer und Behältniß der Bücher/ nicht aber die Bücher selbst. So auch einiger massen/ wenn ein Grieche über sein Systema schreibt: Disi ist der *Modus Dorius*: (wiewohl auch hierinn mit Vorsicht verfahren wird/ wie oben erinnert worden) so kan/ oder sollte wenigstens/ nichts anders dadurch verstanden werden/ als es sey die *species Octava*, in welcher die Dorischen Lieder/ Modi oder Sangweisen gemeiniglich gesetzet worden/ ob es wohl in andern *species* auch angehen könne. Da ist nur der angezeigte *τόνός* *ἡς* *φωνῆς*, oder die *species* *τῆς* *Diapason*; eben so wenig ein *Modus*, als das Gebäude mit dem Türmlein die wirkliche Bibliothek seyn kan. Wir mögen inzwischen wohl die Redens-Art behalten/ und bey derselben Benennung bleiben/ wenn nur die Sache recht verstanden wird/ und das habe hier zu erinnern für sehr nöthig erachtet.

LXXIX.

Nun wird der wichtigste Punct an den Reihen kommen/ nemlich zu beweisen/

sen/ daß unsere obangeführte zwölf chromatische Claves vier und zwanzig eigene/ und von einander unterschiedene/ species Octavarum, oder /nach der üblichen Art zu reden/ so viel Modos *a)* diversos ausmachen. Diese chromatischen Töne nennete man nicht nur vor Alters Musicam fictam, sondern noch heut zu Tage giebt es fingirte Meister/ die mit Modis authentis, plagalibus, transpositis & fictis, als wie mit Cartätschen/ um sich werffen.

LXXX.

Es hätte aber den wahnwitzigen Dichten und Ficten/ daß in der ganzen selbstständigen constitutione sonorum nichts fingirtes (außer ihrer chimärischen Solmisation, die sie selber vor nichts anders als etwas Erdichtetes *b)* ausgehen) sondern alles mit einander/ was insonderheit die 24 Tonos betrifft/ authentice, wesentlich und urspränglich so sen/ wie es ist. Das hätte/ sage ich/ ihnen/ vor mehr als 200 Jahren schon/ der redliche/ alte Priester zu Amberg/ **Sebastian Virdung**/ in seiner vertheidigten Musica, welche 1511 zu Basel gedruckt worden, weisen und beweisen können. Es steht daselbst/ fol. E & F, ipsissimis verbis, von den Generibus Harmonices, folgender Text:

LXXXI.

„Da seht mir eins zu/ das ich wol kan verston/ das etlich/ die sich hochbe-
 „rühmte kunstreiche Meister schreiben und schelten lassen/ von den dryen Geschlech-
 „ten nit viel wissen zu sagen/ dann ich neulich eyn Tractetlein han gelesen/ das ist der
 „Spiegel aller Organisten und Orgelmacher intitultir oder genant/ darinn find
 „ich in dem andern Capitel/ das er spricht/ **Der Organist well dann per fi-
 „ctam Musicam spielen.** Wesse derselbe (scil. Autor des Spiegels) von den
 „dryen Geschlechthen zu sagen/ er wurd sie nit fictam Musicam nennen/ denn das e-
 „maynet/ fictam Musicam syn/ das ist chromaticum Genus/ und secundum (secun-
 „dum) Boetium gnugsam reguliert und beschriben in dem obgemelten end. (i. l.)
 „loco citato, nemlich L. I. de Mus. c. 21.) Man soll im (ihm/ dem Autor
 „de

-
- a)* Loquimur cum vulgo. Ich wolte sonst lieber Tonum als Modum bey dieser Sache in deren Bedeutung gebrauchen; deswegen mich auch oft des Wortes: *Modus tonice* bediene/ zum Unterschied des Modi modulandi & aliorum.
- b)* In der Mus. pract. *Crugeri*; Berol. 1625. 12. lese ich cap. 2. die Frage: *Quid sunt vices?* darauf die köstliche Antwort folget: *Sunt syllabæ scilicet,*

des Spiegels) verzeihen/ dann er hat es übersehen/ ist der Augen schuld/ oder der“ Spiegel ist dunkel worden/ mag wol baß durch die Organisten und Orgelmacher“ ausgefegt werden. 2c.“ So weit Verbindung/ der ehrliche Bastian.

LXXXII.

Höret ihrs/ ihr Musici ficti & picti, d) merckts! und wenn ihr auch bey dem großen Mogul Erzh-Capellmeister wäret/ merckts! wie dieser unglückliche Spiegelmacher hier mit seiner Musica ficta gepuñet worden. Was gilt's/ rechtschaffene Organisten und Orgelmacher werden sich auch einst über euch erbarmen/ und euer hemitonium fictum, eure Claves, Tonos & Modos fictos, dermassen wegsetzen/ daß weder Stock noch Stiel davon übrig bleibt. Hatten die Orichen/ die ihr doch mit Sünden immer im Munde führet und nicht versteht/ auch Modos fictos? Sagten sie/ daß ihr Genus chromaticum, ihr Genus enharmonium, Genera ficta wären? weist mir ein γένος πικρασμίνον in allen ihren Schriften!

LXXXIII.

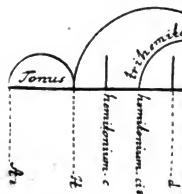
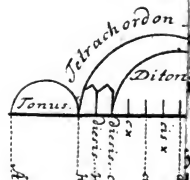
Aristides Quintil. beschreibet p. 18 & 19, L. I. de Mus. Diese drey Genera so artig/ und legt ihre Benennung so deutlich aus/ daß ich mich nicht enthalten kan/ seine Worte/ darinn nicht eine Spur de fictis, alhier anzuführen: Harmonia appellatur illud Genus, quod minimis abundat Intervallis, a coagmentando dictum (weil es von vielen kleinen Stücken zusammen gesetzt ist). Diatonum, quod tonis abundat, quandoquidem in ipso vox vehementius distenditur (da die Stimme grosse Intervalla macht und weit ausgethōnet / ausgedehnet wird). Chroma, quod per hemitonia contenditur. Uri enim, quod inter album & nigrum, color appellatur; sic quoque, quod medium inter duo locum tenet, chroma est cognominatum. (Chroma heist Farbe/ und wie dasjenige erst recht eigentl. eine Farbe zu nennen/ was zwischen weiß und schwarz fällt/ so hat man dieses mittlere Genus mit solchem Nahmen belegt/ weil es die rechte Farbe hält/ und die Extremitäten meidet. e) Horum vero singula canuntur. Enhar-

mo-

d) Adhibentur à Musicis plerumque Instrumentalibus ficta istæ claves: cis, dis, fis, gis, Joan. Crug. in Synopsi, Cap. III. Ey so sic dich!

e) Nicht aber/ weil die Noten mit andern Farben gemahlet worden/ wie Kircherus, Musicus ille pictus, L. III. Musurg. c. 8. und aus ihm so mancher Compiler vorgibt, Colorirt, sagen

Typus tri



rum: in
n & tri-
& tonum
Quippe
das heist
na. Soli
ndoeti!)
is est re-

bung/ die
liefes des
differen-
n / besser/
eas Mat-
sch hier/

XXXV.

Toni, oder
ein auf dem
historische
im Clavier?
egenten un-
rum, gehö-
lischen / und
ang des 16
und. Kleinem
topaidiam,
brez Ma-
limi, Ha
Disputatio
sertim An
de virtut
teshant, d
figu

LXXXV.

Dieser Typus erstrecket sich auf zwei Octaven (*Gr. Disdiapason*) und enthält demnach vier Tetrachorda, welches Eintheilungen sind / da vier und vier Saiten zusammen genommen / und nach ihren subdivisionibus betrachtet werden; aus der Ursache / weil zwei zusammengesetzte Quartan / so wie sie in Scala auf einander folgen / notwendig eine Octavam machen / und sich beyde in sothaner Serie, dem Mischen nach / ganz gleich verhalten.

LXXXVI.

Da nun manchem die bey dieser Sache gebrauchten Termini unbekannt seyn dürften / ich auch noch nie gefunden / daß sie ein Autor jemahls auf teutsch ertheilet / ^{a)} so will die Mühe nehmen / hierunter gleichfalls zu dienen. Wurden also den in obigen Tetrachordis enthaltenen Saiten von den alten Griechen fünffersley Namen beygelegt. Ein Ton hieß: *Proslambanomenos*; drey führten den Titel:

f

Hy-

figuris suo quaque loco illustrantur. Opus præclarum, unde Princeps, ad reficiendum ex Reip. curis animus, documentum sibi petat; Sapientia verò studiosus eruditionis fructum capiat uberrimum. Jam pridem exoptatum & nunc primum in Germania editum. Hellenopoli, apud Johannem Theobaldum Schönwetterum, MDCIX. 4. 3) Ein Werk de Re equestri &c. Er starb Anno 1528 / im 72 Jahr seines Alters; und Sannazarius sagt von ihm / gr sep

Favori de Pallas, quelque nom qu'on lui donne,

Ou celui de Minerve, ou celui de Bellone. Vid. Bayle Dict. p. 296. edit. 2.

Dieser Bayle nemmet ihn *Aquaviva*, und meldet nicht / daß er auch in Teramo geherrschet. Il se mela aussi à faire des Livres, heist es bey demselben / & il s'en tira honorablement. d.i. Er gab sich auch mit Bücher schreiben ab / und legte Ehre damit ein. Hingegen setzt Bayle an diesem Fürsten seine schlechte Sparsamkeit und Haushaltung aus / wenn er sagt: *Notre Aquaviva auroit été plus heureux, s'il eut été un peu meilleur economie; mais pour avoir fait trop de depenses pendant plusieurs années, il le trouva enfin incapable d'en faire assez.* d.i. Weiler etliche Jahr her zu viel drauf gehen lassen / hätten seine Rammers-Gefälle außs letzte fast nicht mehr zureichen wollen. Von wem aber Bayle diesen Umstand habe / findet man nicht / vielleicht par ouï dire, vom Hörsagen. Wer mehr Nachrichten von unserm musicalischen Fürsten lesen will / der conferire Nicodemo Addiz. alla Biblioth. Napol. pag. 11. 12. und Paul. Jov. Elog. doct. Viror,

^{a)} Verteutschen oder übersetzen lassen sich die Termini technici nicht wohl / aber erklären und paraphrasiren muß man sie denen notwendig / die selbige sonst nicht verstehen. Den Gelehrten ist gut predigen,

Hypatoi; fünf die Benennung: Mesoi; drey nannte man: Diazeugmenoi, und abermahl drey: Hyperboleoi. Sind zusammen fünfzehn Saiten.

1. Proslambanomenos heist nun hier ein Klang/ der über die gewöhnliche Anzahl hingesezt wird/ eine Zugabe/ oder Zunahme/ und war es der allerhöchste/ oder größte Ton.
2. Hypatos heist sonst summus, auf teutsch aber nicht der höchste/ sondern just umgekehrt/ der tiefste Klang; da wir zum Exempel sagen: das große C, das große D, u. s. w. etwan in dem Verstande/ wie man hominem summæ eruditionis, einen tiefgelahrten Menschen nennen kan/ oder/ wie der Haupt-Punct/ die Summa Summarum, immer unten in den Rechnungen zu stehen kommt. Kurz/ hypatos, welches auch sonst pro honorato, pro imo & profundo, pro summæ potestatis viro gebraucht wird/ bedeutet alhier den Grund-Ton/ den vornehmsten/ größten/ niedrigsten Klang/ den Bass/ auf welchem die andern/ als auf ihr Fundament/ ruhen. Daraus ist nun leicht zu schliessen/ daß hypate, hypaton so viel auf teutsch heisse/ als die tiefste Saite/ der vornehmste Bass-Klang; nach den eigentlichen Worten: die vornehmste Saite der vornehmsten/ weil ihrer drey waren/ deren andere Parhypate hypaton, das ist: die nächste der vornehmsten/ und die dritte Lichanos hypaton, der Anweiser solcher Bass- und Haupt-Saiten genennet wurden.
3. Mesos heist der mittelfte/ und davon kommt Hypate meson, die vornehmste Saite der Mittelsten; Parhypate meson, die nächste von solchen auf einer/ und Paramese, der mittelften Nachbarin/ auf der andern Seite.
4. Diazeugsis heist eine Trennung / α *ζευγνισ*, jungo, & δια, ex. Weil man die Tetrachorda da von einander trennete/ und einen ganzen Ton ohne Eintheilung leer ließ b). Nun ist leicht zu schliessen/ daß Trite diazeugmenon, die dritte solcher getrenneten Saiten/ d. i. die erste oder größte/ nach unserer Redens-Art/ bedeute; denn auch/ daß Paranete diazeugmenon die penultimam, oder die Saite nächst der letzten/ und nete diazeugmenon, die letzte der getrennten Saiten bemercke.

5. Hy-

b) Wo solche Trennung aber nicht nöthig war/ sondern der höchste Ton des einen Tetrachordis zugleich den tiefsten Klang des folgenden Tetrachordi abgeben konnte/ da hieß es Synapsis, oder Conjunctio, ein Zusammenhang.

5. Hyperboleus (nervus) heist endlich der hervorragende / oder feinste und höchste Klang ; welchemnach Trite hyperboleon, den dritten oder niedrigsten solcher Art ; Paranete hyperboleon, die penultimam chordam excellentiarum, das ist/ die feine Saite nächst der feinsten/ und zuletzt nete hyperboleon, die letzte/feinste/ oder allerhöchste Saite selbst andeute.

Man bedencke doch die Weitläufigkeit und Verwirrung solcher Nahmen / halte sie denn neben unsere Buchstaben/ so wird man sich eben so zu gratuliren haben/ als ein Patient/ der keine galenische Portiones nehmen / oder ein Sing. Schüler / der nicht solmifiren darff.

LXXXVII.

Noch sind die Wörter : hemitonium & diesis, mit kurzen denen zu erklären/ die gar keinen/ oder aber keinen rechten Begriff von ihrer Bedeutung haben. Das erstere werden wir weiter unten vollkommen definiren / und zwar/ in specie, das hemitonium majus. Hier wollen wir nur in genere bemercken/ daß ein Ton in zwey hemitonia getheilet werde. Ist es tonus major, so schreibt man ihm ein hemitonium majus und ein minus zu ; ist er aber minor, so bekömmt er zwey hemitonia minora. Da denn/ nach gemeinem calculo, das groffe hemitonium aus zwey diesibus und einem commate ; das kleine aber nur aus zweyen diesibus allein bestehen soll. Diesis aber will etwan die Helffte eines hemitonii minoris, und das comma die Helffte einer dieseos bedeuten. Inzwischen sind diese hemitonia keine halbirte Zone / wie mancher Geometra vielleicht aus der Benennung schliessen/ und lustig drauf los operiren möchte ; sondern sie sind vielmehr nur keine ganze Zone/ und wurden von den Alten Limmata genennet. Limma aber ist eigentlich dasjenige/ was an der Gänge fehlet/ quod integritati deest. a)

LXXXVIII.

Ein paar dienliche und curieuse Anmerkungen sind hiebei zu machen. Nämlich : daß aus obigem Typo erhellet/ wie die ersten Griechischen Musici den Tonum, oder das Intervallum a--h gleichsam als ein vacuum angesehen/ und daselbe Anfangs in keinem Genere erfüllet oder eingetheilet/ einfolglich also das zwey-

f 2

schen.

a) Andr. Matth, *Aquivivus*, Disput. de Virt. moral. L. I. capp. 14. 15. Semitonium majus aut minus nihil aliud significat, nisi Intervallum majus aut minus quam toni dimidium. Frapc. *Salinas*, L. II. de Mus. c. 18. conf. *Zarlín*, Vol. I. p. 101. 121.

schienliegende b nicht gebraucht haben; welches einem Wunder nehmen möchte/ weil doch sonst sehr kleine und enge Proportiones bey ihnen im Gebrauch gewesen. Vors andere: Möchte manchem der Ditonus, incompositus Generis enharmonii b) und hiernächst das Triemitonium (nobis Tertia minor) in Genere chromatico ein wenig spanisch aussehn: weil man glauben sollte/ es wäre ja noch wohl ein Fußweg dahin zu finden gewesen/ ohne solche Graben-Sprünge in dergleichen delicaten Scalis vorzunehmen/ zumahl/ wenn man erweget/ daß der Ditonus so wohl als Semiditonus in jenen Zeiten herbe Dissonantien gewesen sind/ weil die Griechen Proportionem Toni minoris nicht kannten. Darauf dienet zur Nachricht:

I. Daß die Ursache des unentbehrlich-vermeinten vacui gewesen seyn mag/ weil man einmahl fest gesetzt hatte: ein jedes Tetrachordon müste nothwendig unten ein hemitonium, und von selbigem aufwärts zwey tonos haben/ welchemnach es die wahre Unmöglichkeit war/ von der Mese ad Paramesen ein solches Tetrachordon anzuheben. Wie man jedoch nach und nach merckte / daß es höchst nöthig sey/ so zu reden/ einen terminum (oder vielmehr sonum) medium zwischen a-h zu finden/ weil sich sonst zu dem f, als Parhypatemeson, keine reine Quarte angeben wolte/ so wurde endlich resolviret/ das fünffte Tetrachordon an die vorigen vier anzufügen/ und solches Tetrachordon synemenon, d. i. die vier zusammengefügten Saiten zu nennen/ welche von der alten Mese, die denn doppelt erschien/ anfiengen/ zwischen derselben und der gewöhnlichen Paramese das verlangte hemitonium b her vorgaben/ welches die neue Saite war/ und Trite synemenon, d. i. die dritte der zusammengefügten hieß; denn gieng es vor der Paramese vorbei/ und die verdoppelte Trite diazeugmenon wurde Paranete synemenon, die gleichfalls doppelt auf- und nebengezogene Saite aber/ die sonst wie die Paranete Diazeugmenon gestimmt war/ mit dem Titel: Nete synemenon belegt/ darauf folgte wieder eine Diazeugsis, und war das Ding richtig.

2. Von

b) Der soll/ nach der gewöhnlichen Erklärung/ eine solche Tertiam majorem bedeuten/ zu deren terminis man nicht stufenweise kommen kan/ sondern einen Sprung bestreiten wagen muß. Als wenn ich zum Exempel eine Leiter hätte/ daran 3 oder 4 Treite fehlten/ so wäre selbige eine Scala incompocita; Aber das Ding läßt sich limitiren/ und darff so strikte nicht genommen werden.

2. Bey dem Ditono incompposito denke ich immer: Wir begreifen die Sache noch nicht recht. Denn/ daß die Griechen in solchen genauen divisionibus gleich mit einem Sprunge in Tertiam majorem hätten sollen angestochen kommen/ welches nach vorhergegangenen diesibus enharmoniis, wie *Neidhardt* sagt *b)* / durch *Marcel* und *Bein* gedrungen haben muß/ solches kan man sich schwerlich einbilden. Ich halte unnatürlichlich dafür/ daß sie den Ditonum in Harmonia, i. e. Genere enharmonio, nur etwan auf solche Weise incompositum genennet haben/ als wie man sagt: sic de cæteris, so weiter/ inclusive, biß an den terminum acutum Tetrachordi, mediis Intervallis subintellectis. So/ als wie *J. E.* einer allegiren möchte: Vom dritten biß zehnten Capitel; da er denn nur ein spatium incompositum, 3-10/ setzen darff/ woraus ein jeder leicht abnimmt/ daß die capita intermedia deswegen nicht ausgeschlossen / sondern subintelligirt werden müssen *c)*. Zudem/ weil es einmahl vom *Mercurio* her Mode war/ alles

f 3

per

- b)* *Temperaturæ cap. II. pag. 16.* wo es auch heist: Es lauffe wieder alle Gewohnheit der Reble.
c) Daß das Wort / *incompositus*, sonst noch andere/ als obangeführte/ Erklärungen zulasse/ lehret uns *Zarlino* Vol. I. p. 106, folgender massen: La parola *incomposto* si piglia per quello, che si suol dire senza ornamento e senz' alcuna eleganza, man brauchet es/ nemlich/ von einem Dinge/ das ungeschmücket und ohne Zierlichkeit ist. Auf Griechisch heist ein solches Intervallum, *ἀσύνθετον*, und die Beschreibung bey *Euclide*, pag. 8. *Introd. Harm.* giebt zu verstehen/ daß solche Proportiones dadurch gemeynet werden/ τὰ ἐπὶ τῶν ἐξ ἑξὶ φθόγγων, quæ à sonis deinceps (positis) continentur. Das deinceps heist: hernach/ nachfolgend/ nicht eben unmittelbar/ immediate; sonst hätte *Euclides* wohl gesagt: *ἀμέσως*, und nicht *ἐξ ἑξ.* Er gedenket auch pag. 10. eines solchen Intervalli incompolitū, und sagt: Es bestche NB. aus sieben diesibus. Das sind ja termini medii. Solchemnach hat unser Ditonus enharmonius bey den Griechen wohl incompolitū heißen mögen/ ob er gleich seine sonos intermedios nicht weggeworfen. Vielleicht wußte man dieselben nur nicht recht einzutheilen/ und war solches die Ursach sonder Zweifel/ daß sich der arme Ditonus, nur in diesem Genere, incompolitū schelten lassen mußte/ da er doch/ mit allem seinen Mißfange/ in chromate, ja so gar in diatono, die Ehre hatte compolitū zu heißen/ wie selbiges eben unser *Euclides*, pag. 9. *Introd. Harm.* ausdrücklich bezeuget. Auf solche Art mögen alle Intervalla in der Welt incompolitū genennet werden/ weil (wie *Boethius de Mus. L. I. c. 23.* sagt) ein jedes vor sich/ in seiner specie, ganz

per Tetrachorda zu beschreiben/ so hätte man/ bey den zertheilten Generibus, Pentachorda, Decachorda, u. s. w. anführen müssen *d*)! falls das Kind nach dem numero sonorum seinen Namen tragen sollen; da aber solches der religiösen Antiquité ungelegen war/ und ein Tetrachordon allemahl ein Tetrachordon seyn und bleiben wolte/ wenn es auch acht und mehr sonos enthielte/ (wie wir denn selbst das Diapason noch immer richtig weg Octavam nennen/ ob gleich darinn heut zu Tage mehr als achte/nemlich zwölf Claves befindlich) also ist man lieber/ was die Beschreibung und Anzahl betrifft/ bey dem Quaternario geblieben/ und hat sichs genug seyn lassen/ den Modum progrediendi nur Anfangs/ mit wenigen/ in den ersten Intervallis eines jeden Tetrachordi, solcher gestalt anzuzeigen/ daß daraus alles übrige leicht hat abgenommen werden mögen. Hierinn bekräftiget mich das so genante Triemitonium Generis chromatici, weil in solcher Benennung selbst die drey/ ad tertiam minorem gehörige/ hemitonia satßsam angedeutet werden/ welches ein Zeichen ist/ daß man sie in executione nicht/ obgleich in definitione, überhüpffet und excludiret hat. Kunten doch diese Leute nicht einmahl Tonum in compositum, an besagtem Orte/ in Genere diatono vertragen/ sondern fanden/ wie gezeigt worden/ bald ein Mittel zu seiner Composition, per chordam synemenen; vielweniger wird ihren (insonderheit des Aristoxeni delicaten) Ohren der Sprung in Dironum, & quidem post duas dieses, in enharmonio Genere, *à coagmen-tando dicto*, angestanden haben/ weil dergleichen progressus per saltus, absonderlich bey damahls dissonirenden Tertien *e*) / platterdinges widers Gehör und wider die Natur läuft; vielmehr wird man/ aller vernünfti-

gen

gang/ und ohne Vermittelung/ angesehen wird. Ist es demnach ein anders/ wenn man die Intervalla, quæ Elementa Tetrachordi; ein anders aber/ wenn man sie alto respectu consideriret.

d) Vid. Zarlin, Vol. p. 107. Boet, L. II. c. 23. de Mus.

e) Ptolemaeus, und aus ihm Zarlinus, Vol. I. p. 106. sprechen von einem Dirono consonante, den der erste in Genere enharmonio erfunden haben soll. Nun ist zwar bekannt/ daß es dem *Didymo* abgelernt/ und die Proportionem sesqui-quartam 5--4. eingeführt hat. Bey den alten Griechen aber hatte dieser Dironus Proportionem super septendecim partientem 64/ davon Zarlinus Vol. I. p. 142. sagt: *è veramente dissonante*.

gen Muthmassung nach/ die sonos intermedios eben sowohl per hemitonia in chromatico, & per dieses in enharmonio zusammengesetzt und coagmentiret haben/ als bey dem Anfang eines jeden Tetrachordi. Wenigstens ist uns keine Ursache bekandt/ warum nicht? Es wäre ja wohl eine armseltige coagmentatio, wenn sich in zwei enharmonischen Octaven gleich vier solche große hiatus angeben solten/ da doch nicht einmahl in Genere diatono, ubi tamen Tonus expresse distenditur, das spatium vom a ins h, wie wir oben gesehen/ leer bleiben dürfte. Das sind meine Gedanken von dem Ditono & Triemitonio in compositis, und aus diesen Ursachen habe auch die beym *Aquivivo* gefundene Intervalla media (m. m.) alle mit einander obigem Typo einverleiben wollen. Wenigstens sind in dem Griechischen Genere spisso, wo alle drey Genera zusammen kamen/ dergleichen Intervalla nicht vorbey gelassen worden/ und das ist allein genug/ selbige hier zu autorisiren. Weiß jemand was bessers/ der theile es höflich mit. Mich hat diese Difficulté oft in dem musicalischen Antiquitäten-Studio vor den Kopff gestossen/ und ist sie/ meines Erinnerns/ in keinem Autore aufgelöst worden.

LXXXIX.

Dem sey nun wie ihm wolle/ so sehen wir unter andern aus obigem Schema te überflüssig/ daß das Genus chromaticum kein fictum, sondern ein in der Natur und Antiquité a) festgegründetes natürliches Wesen sey/ wodurch/ wenn recht damit umgegangen wird/ die Harmonica zur gnugsamen Vollkommenheit (obgleich nicht zur höchsten/ die in der Welt nicht zu suchen) gelangen kan; weil dieses Genus das nimium enharmonium aussetzet/ dasjenige aber/ was dem diatono fehlet/ annimmt/ und also die rechte Mittel-Strasse hält. Das enharmonium hat/ so zu reden/ zehn terminos differentiales unius generis in einem Tetrachordo, oder Begriff von vier Saiten/ welches zu viel; das diatonum hat nur dritthalb/ welches zu wenig; das chromaticum aber fünf/ welches weder zu wenig noch zu viel ist. 10--5--2½.

XC.

Man kan hieraus fassen/ was es mit diesen Generibus eigentlich für Bewand-

a) Man rede von den Tetrachordis heutiges Tages in der Music sonst nicht/ als wenn etwas ex Antiquitate erläutert werden soll. Und da ist es nöthig.

wandniss habe. Denn/ wenn ich vom enharmonio sonst nichts zu sagen weiss/ als: **Es sey schrecklich schwer/ und dannenhero verlassen worden;** vom chromate: **Es diene sonderlich zur Wollust/ und sey deswegen auch von vielen abgeschafft;** vom diatono: **Es habe/ so zu reden/ eine Majestät in sich/ daher o sey es behalten/** 2c. so wird einer schlecht daraus gebessert werden/ insonderheit/ wenn man ihn noch dazu auf den spöttischen *Cornelium Agrippam* weist.

XCI.

Es ist leider! schlecht genug/ daß so gar der Schüler im *Atrio Falsiano* p. 384. sagen muß: **Von diesen Eintheilungen** (es sollen aber die Genera dadurch verstanden werden) **wußten unsere heutigen Musici nicht viel mehr;** a) doch möchte ich gerne wissen/ mit welchen Musicis besagter Respondens eigentlich im Hartz-Gebürge bekandt sey? ob er vielleicht jedem Geiger und Pfeiffer/ oder gar den Berg-Männern/ das grosse *Prædicatum musicum* belege?

XCII.

Distinguiamus inter Musicos & Musicantes; inter Cantores κατ' ἐξοχήν & inter cantantes. Musicorum & cantorum magna est distantia. Isti dicunt, illi sciunt quæ componit Musica b). Quod inter Oratorem atque Rhetora; id inter cantorem & Musicum interesse volunt. c) Non è minor distanza trà 'l Musico e' l Cantore, che trà 'l Podestà e il Banditore. d) Tale differenza trà 'l Musico ed il Cantore, quale è trà la luce e le tenebre. Das ist stark. Wiewohl es hat diesen Unterscheid Guido Aretinus selbst schon zu machen gewußt/ da er im Prologo Lib. III. c. 1. seines Micrologi also geschrieben: Trà i Musici e li cantori si ritrova grandissima differenza, perche i Musici sono veramente scienti e fanno con ragione quelle cose, che compongono nella Musica, e i cantori sono quelli, che le cantano, wie solche übersezte Worte/ nebst den vorhergehenden/ Tigrino l. c. anführet e).

XCIII.

- a) *Maxima est hæc disciplina (Musica) & ingeniosissima, a paucis rudibusque viris (si qua alia) tractata, flagit Cardanus, Libro recogn. de Libb. propr. Oper. p. 143. Er meynet die ungelehrten Practicos.* b) *Beda Venerabilis, in Mus. quadr. sive mensurata.*
- c) *Faber Stapulensis, in Præfat. Element. Music.*
- d) *Oratio Tigrino, Compendio Mus. L. III. c. 1. §. 52.*
- e) Wenn nun ein Organist nicht einmahl ein Sängers/ geschweige denn ein Musicus, sondern ein bloßer Orgelschläger ist/ was deucht ihm wohl/ wie wird sein Titel beschaffen seyn? Diejenigen/ die Musicam durch Sing-Kunst übersezen/ mögen hier auch ein wenig nachdenken.

XCIII.

Ob man sich nun gleich oft über dergleichen recensiones in omni Scibili etwas ärgern muß/ so ist doch noch allemahl ein bißgen neues daraus zu lernen. Diesemahl habe ich von der Eintheilung in *Musicam Frigidam & Occidentalem* profitirt/ und gestehe/ es sey was curieuses. Wetten wolte ich/ es komme diese barbarische Divisio, ohne Zweifel/ ex atate straminea her/ so wie das saubere Wort *disharmonie*, welches man pag. 112. im Atrio antrifft/ und nach seiner eigentlichen Bedeutung so viel heißen müßte/ als eine doppelte Harmonie/ da es doch vielmehr l. c. eine Anarmoniam bedeuten soll.

XCIV.

Ich muß mich noch ein wenig hier bey aufhalten/ und möchte gerne wissen/ woher zu beweisen stünde/ daß des Jubals Music nichts anders als naturalis, vulgaris & practica gewesen sey? Denn diese epitheta seht man (p. 382. benannten Atrii) der *Musicae artificiali* e diametro entgegen/ gerade als wäre *Musica practica* keine Ars, sondern jeder vulgairer/ natürlicher Mensch könne seine Partie weg-singen und sey keine Kunst daran/ da es doch nichts anders ist als lauter Kunst/ Ars, quæ arte celatur.

XCV.

Wenn auch *Musica theoretica* ihren Ursprung vom Pythagora haben soll (wie im Atrio pag. 385. gelehret wird) so kan ja ratio musica nicht jedem Menschen angebohren seyn/ wie solches doch Pythagoras, teste Censorino, selbstn gestanden. Es müste denn seyn/ daß der Mensch von dem/ was ihm angebohren/selbst nichts wisse.

XCVI.

Wie könnte auch *Musica antiquissimum omnium Studiorum* genennet werden/ wenn sie zu Jubals Zeiten keine Disciplina, keine Scientia, kein Studium, sondern nur res empyrica, vulgaris & naturalis gewesen? Es müste denn aus Pythagora noch ein Adam gemacht werden. Ich dürfte schier glauben/ die ganze Schmiede-Historie des Pythagoras sey dem Jubal benzulegen/ so wie Herculis Thaten von Simson geborgt zu seyn scheinen. *conf. Zarlinum*, Vol. I. pag. 6. nec non, *la Mothe le Vayer* Tom. I. p. 549.

XCVII.

Reçte censent, qui è *Disciplinis* nil Musicis volunt esse antiquius, sagt

Vossius de Scient. Mathem. Ist nun die Music/ quā Disciplina, quā Studium, in so fern sie als eine Scientia muß angesehen werden/ die allerälteste Wissenschaft/ so kan sie ja schwerlich vom Pythagora entsprossen seyn/ oder man müste sagen: Nil Pythagora antiquius. Haben dem die Leute in 3434 Jahren / ehe Pythagoras jung geworden / keine einzige Disciplinam, keine einzige Scientiam getrieben? Aller Wahrscheinlichkeit nach hat man zu Davids Zeiten die Doctrinam Proportionum, in welcher die ganze mangelhafte Pythagorische Music-Weisheit bestehet/ besser als jemahls gewußt. a)

XCVIII.

Ich wolte lieber die Music aus dem Atrio gar weglassen/ wenn ich sie nicht besser zu accommodiren wüßte. So gehöret sie auch keinesweges in ein atrum Atrium, ins schmutzige/ finstere Vorgemach der Gelehrsamkeit/ oder in den Vorhof/ wo alle Bediente stehen; sondern ins innerste geheime Zimmer/ ja ewig und allein ins Allerheiligste/ harte bey der Theologie/ alwo sie auch/ post Theologiam, bleiben wird. Musica, sagt Beda *Venerabilis*, fores Ecclesiae aulæ est subintrare. Nulla autem Scientia aulæ est subintrare fores Ecclesiae, nisi ipsa tantummodo Musica b). Er will sagen: Die Music administrire Sacra, nicht foras, sondern intra fores Ecclesiae, und das dürffe sonst keine andere Wissenschaft (außer der Theologie) thun.

XCIX.

Hieben fällt mir ein/ daß in der Vorrede des erwehnten Atrii angedeutet worden/ es habe das Capitel de Mathesi nicht der Herr Rector Fahsius, sondern der Herr Con-Rector Calvör verfertiget. Dem Nahmen nach müste dieser von des Berühmten/ Hochgelehrten General-Superintend. und Consistorial-Raths/ Herrn Casp. Calvörs Verwandtschaft seyn/ und wundert michs in solchem Fall desto mehr/ daß jener von diesem großen Music-Freunde und Kenner in re musica nicht mehr proficiret/ massen sowohl sein Büchlein de Musica und das Rituale, als auch insonderheit die Addenda besagten Atrii, von dessen gefunden musicalischen Gedanken ein gnugsames Zeugniß abstratten/ und dem Leser ein ganz anderes Concept von der Music machen/ als das Atrium, welches auch vielleicht die Ursache seyn mag/

a) Vid. Pring/ Histor. Mus. pag. 41.

b) Bed. Venerab. Mus. quadr. sive mensur.

mag/ daß demselben diese Addenda beygefügt worden/ da man sie sonst in des Christophori Alberti *Sinus Temperatura practica*, statt einer Vorrede/ auch lesen kann. Ich finde aber nicht darin/ daß der Herr General-Superintendens die Musicam in popularem, vulgarem u. s. w. eintheilet/ sondern vielmehr/ daß er ihr überhaupt was Göttliches und grosse Arcana beysetzet/ die sie auch würcklich besizet.

C.

Ich habe mich deswegen fast ein wenig lange bey dieser Disgression gehalten/ weil es nöthig war/ zu weisen/ daß viele gute Leute der Music in ihren ~~ersten~~ mehr Ehre thaten/ wenn sie selbige lieber gar weg ließen/ als so schrecklich ~~und~~ & indigne behandelten; deswegen denn auch der geneigte Leser solches nicht unartig nehmen/ sondern erlauben wird/ daß ich anho/ mit dem Anfange einer neuen Centuriæ §§./ wieder in die rechte Gleise fahre.

CI.

Wann einer nun/ crassa Minerva, sprechen wolte: Das hemitonium majus (welches die Solmificatores naturale nennen/ in alten Zeiten aber gar minus hieß) oder mit Uhlraub zu sagen: Das mi und fa, finde sich bey allen Modis majoribus (mit minoribus giebt sich noch niemand ab) tam fictis quam veris (nach der fingirten Mund-Art) im dritten und siebenden Grad; ergo hätte es mit allen Tonen eine gleiche Verwandnis/ wäre das nicht schön? Ich wil aber weisen/ wie der Satz auf beyden Seiten hinetet. Denn ich kan bey Ehren und Treuen versichern: 1.) Daß sich solch hemitonium in einigen Modis, vel Tonis diatonis gar nicht/ oder doch in ganz veränderter Gestalt; in andern aber nur einfach befinde. Gest! das wäre was neues. Nur Gedult. 2.) Haben/ aller Vernunft nach/ die übrige Intervalla & Elementa; deren man ausser diesem hemitonio ganzer 38. zehlet ^{a)}/ hoffentlich und natürlicher weise noch wohl so viel bey Einrichtung eines Modi tonici zu sagen/ als das einzige elementische hemitonium majus, der unveränderte harmonische Jaun-König. Denn/ gilt die locatio dieses einzigen Intervalli so
g 2 viel/

a) M^r. Nivers bringt 24 in Rechnung/ und spricht/ sie können auf 149 Arten vorstellig gemacht werden. Er zeigt aber keine einzige Proportionem an/ sondern erweget sie bloß dem Ton/ der Höhe und Tiefe nach/ welche in diesem Stück unrichtige Calculos machen. Voy, son *Traité de Composition* pag. 35. ff.

viel/ was werden doch nicht locationes illæ mirum in modum diversæ 38 Intervallorum, deren meiste viel grösser/ kenntlicher und merkwürdiger sind/ gelten müssen?

CII.

Damit aber ein jeder wisse/ was es für ein Ding sey/ davon hier geredet wird/ so finde nöthig/ vorgängiger massen/ und che wir weiter im Tert kommen/ das halbehrwürdige hemitonium majus zu beschreiben und feste zu setzen/ das es sey:

„Ein Intervallum oder Raum zwischen zween Klängen/ welche Proportionem sesquidecimam quintam haben/ oder sich gegen einander in terminis verhalten/ wie 16 gegen 15/ da nemlich die Zahl 16/ die Zahl 15 ganz in sich fasset/ und noch ein funffzehntheil darüber; welches Intervallum, in der gebräuchlichen Scala diatono-chromatica, nicht nur zweymahl (welches den Solmisatoribus zu viel scheint) sondern gar funffmahl anzutreffen ist/ nemlich/ nach unsern Buchstaben (mit Erlaubnis) im Dis--E, E--F, Fis--G, Gis--A, und H--c.

Diese Definitio wird hoffentlich ihre Richtigkeit haben/ und keinen Widerspruch finden; denn ein anderes hemitonium majus kennet kein Mensch/ und von keinem andern hemitono ist die Frage. Dans la suite, Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, qui fait l'Octave (*diatonique*) il n'y a point de Seconde plus petite que ces deux: mi, fa; si, ut. Leur rapport est de 15 a 16, & elles s'appellent Semitons majeurs. b) (non pas naturels.)

CIII.

Siehet man daneben die eigentlichen Elementa Octavæ an/ die doch unstreitig den Modum tonicum formiren müssen/ so gehören ja die Toni majores & minores, bey ihziger Verfassung/ freylich mit dazu/ solte auch nur/ wie gesagt/ das bloss

b) Histoire de l'Academie Royale des Sciences 1701. pag. 161. Da mag sich denn wieder ein Idiot wundern/ daß hier/ eben wie im Orchestre, von hemitoniiis majoribus in plurali, oder vielmehr/ duali geredet wird. Die Königl. Academie der Wissenschaften in Paris wird nichts darnach fragen. Will jemand aber diese Auctoritatem zu jung halten/ der schlage die Introd. Harm. des *Enilidis* auf/ da stehen pag. 14. diese ausdrückliche Worte: In Diapason sunt *hemitonia duo*, toni quinque. Es wird aber nur de Octava diatonica geredet.

Was das Genus diatonum in Betracht gezogen werden/ wie viel mehr denn/ wenn man das Genus diatono-chromaticum ansieht. Les Secondes etant les plus petits Intervalles de l'Octave; en peuvent être appellées les *Elemens* (cela vaut mieux que l'*Ame*) & ces Elemens sont deux *Semitons* majeurs, NB. deux *Tons mineurs* & NB. trois *Tons majeurs*. c) Da sehen wir deutlich genug/ daß die *Toni minores* & *majores* nicht ver Zerschn da sind/ sondern auch ein Wertgen zu den *Elementis Octavæ* mit zu sagen haben/ ja eben so wohl/ und fürnehmlich dahin zu ziehen sind/ als die *hemitonia d*). Die sieben *Toni* (pro sonis diatonis) **samt** derselben *Semitoniis* (pro clavis chromaticis) sind die einzige *Elementa* und *Materialien* (das ist weit von der Seele) der *Music*/ sagt der Herr General-Superintend. CALVÖR, in Add. ad Atr. Fahs. p. 67. und abermahl p. 624. Die sieben *Toni musicæ* und dero *Semitonia* sind die wahren *Elemente* und *Materialien* der ganzen *Music*. Da stehen die *Toni*, wie billig/ voran.

CIV.

Was solchein nach unser erstes Assertum anlanget/ daß nemlich das hemitonium majus, so wie es oben beschrieben worden/ in etlichen Modis tonicis, oder speciebus Octavæ, sich gar nicht befindet/ so wird aus folgenden Scalis zu erschen kunn/ wie nemlich

- (a) Cis dur e) gar kein dergleichen hemitonium 16--15 aufweisen kan/ sondern statt dessen/ im dritten Grad das limma minus 135--128/ und im sieben-ten Grad das hemitonium minus, 25--24. welches/ daß es ganz verschie-

g 3

dene

- c) Histoire de l'Acad. Roy. l.c. Vid. & Euclid, l.c. ubi non modo de hemitoniorum sed & de tonorum locatione agitur.
- d) Ex his duobus Intervallis, sagt Glareanus, tono ac hemitonia (zu seiner Zeit war die Mode daß es minus hieß) reliqua omnia conficiuntur. Lib. I. cap. 8. p. 19. Dodecach. Man hatte aber damahls die Proportiones tonorum eben nicht bey der Hand/ und ließ es deswegen meist aufs hemitonium ankommen. Sed hæc dies aliam vitam, alios mores postulat. Die Alten merckten im Singen gar wohl/ daß die hemitonia eine unentbehrliche Sache waren/ wolten aber nicht wissen/ daß solche vom Genere chromatico dependiren/ welchem alle Krafft und alles Lob gebühret/ so man vermahls dem hemitonia beylegte.
- e) Es wolte sich niemand wundern/ daß ich hier von cis, dis, fis und gis in Scala diatona rede/ als worinn man solche Claves sonst nicht zu suchen hat. Meine Meinung geht nur dahin/ alle und jede Töne/ auch die/ so eigentlich nicht ad Genus diatonum gehören/ dennoch/ in ihrer specie Octavæ, diatonice zu behandeln.

denen Dingen/ und Proportiones valde dissimiles sind/ auch ein Kind begreifen kan.

- (6) Dis dur hat ebenfalls kein hemitonium majus, 16--15; sondern statt dessen/ im dritten und siebenden Grad/ nur ein hemitonium minus, 25--24.
- (7) Fis dur hat gleicher gestalt kein hemitonium majus, 16--15; sondern statt dessen/ im dritten Grad ein hemitonium minus 25--24; im siebenden Grad aber das Limma minus, 135--128.
- (8) Gis dur zeigt die Proportionem 16--15/ oder das hemitonium majus, eben so wenig; sondern an dessen statt/ so wohl im dritten als siebenden Grad/ ein hemitonium minus, 25--24.
- (9) B dur hat auch kein solch hemitonium 16--15/ sondern im dritten Grad ein hemitonium minus, und im siebenden das limma majus, 27--25.

CV.

Daraus man abnehmen kan/ wie diese fünf Modi tonici von allen übrigen/ nicht nur ratione hemitoniorum, quibus carent; sondern so gar unter sich selbst/ sehr verschiedener Arten und Naturen sind. Weiter:

- (5) D dur hat an statt der Proportion 16--15 i. e. hemitonii majoris, im siebenden Grad ein Limma majus 27--25.
- (7) F dur hat im dritten Grad/ statt besagter Proportion 16--15/ das Intervallum 27--25/ oder ein Limma majus.
- (9) A dur hat im dritten Grad ebenfalls das Limma majus 27--25/ statt des hemitonii majoris 16--15.
- (1) H dur hat im siebenden Grad ein hemitonium minus 25--24/ statt des hemitonii majoris.

Und das wären die vier Modi tonici die nur ein einfaches hemitonium majus führen; daraus abermahl/ ratione hemitoniorum allein/ eine Distinction vor aller Welt Augen lieget.

CVI

Die übrigen drey Modi majores, nemlich C, E und G, haben das hemitonium majus, 16--15/ wie und wo es die Herren Solmisatores wünschen und verlangen. Doch ist es eine merkwürdige Sache/ die zu artigen Speculationen Anlaß geben kan/ daß sich eben dieses trinum, in allen diatonischen Stücken/ so gleich und

und rein verhält/ sofe weiter unten mit mehrern gezeiget werden soll. Sage aber ja niemand/ die obigen Distinctiones wären geringe und nur Kleinigkeiten; denn es führt zu beweisen/ daß die difference eines commatis, darauf es fast allemahl mit besagten Intervallis ankommt/ den Ohren etwas sehr empfindliches/ ja secundum Werckmeisterum, etwas unerträgliches und nicht zu dulden sey/ *a)* wohl zu versehen/ wenn diese difference an einem Orte ist/ wo sie nicht seyn soll.

CVII.

Was ferner unser zweytes Assertum betrifft/ daß nemlich alle die 38 Intervalla wohl so viel zu sagen haben/ als das einzige hemitonium majus, so muß man wissen/ daß/ gleichwie es zweyerley hemitonia und zweyerley limmata (oder abgekürzt viererley hemitonia) nach ihrer Stimmung in der Welt gibt/ also auch dreyerley Toni majores, (die ad Elementa besonders gehören) viererley Tertiæ minores, zweyerley Tertiæ majores; fünferley Quarten; fünferley Quinten; zweyerley Sextæ minores; viererley Sextæ majores; viererley Septimæ minores, und endlich viererley Septimæ majores in heutiger Scala diatono-chromatica zu finden sind. Welches vielleicht eine Doctrina Intervallo-rum ist/ die in anheim noch wohl nie im Sinn gekommen/ und etwas neu scheinen wird/ ob sie gleich so alt ist/ als die selbstständige Natur. Wie dem sonst keine Intervalla, allenthalben und unverändert/ von einerley Grösse und Proportion, anzutreffen/ als bloß allein die Toni minores (so auch ad Elementa zu rechnen) und die Octavæ, davon hernach noch etwas vorfallen wird.

CVIII.

Nun ist leicht zu ermessen/ daß diese ungemeyne Bigarrure des Proportions fast unzählige Figuren und Species, Verwechselungen und Veränderungen/ in den unterschiedenen Modis tonicis zu wege bringen müsse/ und es demnach ein garstiger Pudel sey/ wenn man Constitutionem Toni hodierni ex meris hemitonii majoribus beurtheilen will. Daß gewisse Leute alle kleine Intervalla, alle Secunden in Octava chromatica, durch die Bancf/ MI-FA, heißen/ dafür kan ich nichts.

a) Ptolemæus hat geirret/ wenn er vermeynet/ das Comma sey insensibile, oder nicht mit den Ohren zu vernehmen/ und wird deswegen billig vom *Franc. Salis* L. II, de Mus. c. 23, widergelegt.

nichts. a) Sie meinen/ wenn sie nur mi fa sagen/ so sey es so gut/ als fiat hemitonium, ob es die Proportionem 16--15 / oder die Proportionem 25--24 / oder die Proportionem 135--128 / oder die Proportionem 27--25 hat / hoc Cantor non curat. b) Fa mi, oder Fa mi c) heist zwar auf Italiänisch so viel als : **Nach mir** ; aber damit ist es nicht gemacht. Der Nahme oder die Benennung procreiret nichts.

CIX.

Wenn wir Leute harmonicè untersuchen wollen/ wie die Töne von einander differiren/ so müssen wir nicht mit Mi Fa, nicht mit **A** und **b**, weder essentialiter noch accidentaliter zu Werke gehen/ massen solches Signa musica, Voces, prætereaquæ nihil, nicht aber Proportiones harmonicae sind. Jene beweisen in Physica soni nichts; diese aber müssen uns dienen und ein Bild an die Hand geben/ wie sich alle und jede Intervalla in ihrer Grösse eigentlich verhalten/ dahero ist von

- a) Ich will nicht hoffen/ schreibt ein gewisser Geistlicher/ daß ein homo doctus, vel alius medicus & non contemnendus eruditionis, in den Gedanken stehen sollte/ ob wäre in demselben Augenblick/ da Guido Areteus, die 6. Voces erfunden/ den beyden mittelsten als Mi und Fa, von Gott eine solche Kraft eingegossen/ oder unzertrennlich zugeeignet worden/ daß/ so offte Mi und Fa gesungen wird/ der Mensch seine Stimme/ dort einen halben Ton in die Höhe zu ziehen/ hier aber fallen zu lassen/ in evitabili quadam necessitate, gezwungen werde. **So** folget auch gar nicht: Ich singe Mi oder Fa, ergo so singe ich ein hemitonium. &c. vid. **Wolfgang Hasens Einführung in die Music**/ Goslar/ 8. 1657. Der Autor war damals Pfarrer zu **Tegenborn** im Amt **Salz der Helden**/ und hat das Werkgen selbst verlegt. Er ist ein Quedlinburger von Geburt gewesen/ und hat in dem/ ob zwar kleinen/ Büchlein grosse Aufrichtigkeit und gesunde Gedanken wieder die Solmisation sehen lassen. Ich führe ihn hauptsächlich darum hier an/ auf daß er mit den 14 Autoribus, die in der zweyten Eröffnung des Orchestre P. II. Cap. 2. nahmhafft gemacht worden/ das Mandat erfüllen möge. Er war mir damals noch nicht bekannt und ich dancke dem Lüneburgischen Cantori, Herrn **Dreyer**/ hiemit öffentlich und diemlich pro communicatione.
- b) Was die Ordnung der Tonorum und hemitoniorum anlangt/ schreibt **Prinz**/ ist nur in acht zu nehmen/ daß die hemitonia ihre rechte Stelle behalten; sonst ist nichts daran gelegen/ wenn gleich Tonus major und minor, oder hemitonium majus und limma mit einander verwechselt werden. vid. **Satyr. Comp. I. Theil. cap. XI. §. 3.** So sind sie mir lieb.
- c) Wenn das Wörtlein lo hinzu gesetzt wird/ bedeutet es was garliches.

von ihnen/ in hoc passu locationis Intervallorum, wo bloß ο τόπος τῆς Φωνῆς unter-
sucht wird/ ganz allein/ und sonst a nullo signo, a nulla voce eine Vorstellung/
eine Anzeige/ eine demonstratio; der Beweis aber/ confirmatio, ab Auditu zu
sehen.
CX.

Wolte nun einer sagen/ die Modi müßten bloß aus dem Genere diatono ab-
genommen werden (da doch aus den Griechischen Autoribus just das Widerspiel
dar gethan worden/ denn die haben ihre Modos, eben so wohl in chromatico & en-
harmonio als im Genere diatono, von einander unterschieden/ welches doch mit
einer locatione hemitonii geschehen kan) und dächte es damit zu beweisen/ daß
sein MI und FA, theils essentialiter, theils per accidens (distinctione prorsus
absurda) können gemacht werden/ würde man es gelten lassen? Gesezt aber/ dato
non concessio, es käme nur das Genus diatonum (auf die Weise wie es die lieben
Griechen & quidem pessime, transpositum & fictum nennen) bey Erkenntnis der
Töne in Betrachtung/ so würden ja/ zum Beweis obiger Sätze/ die Scalæ, der Cal-
culus, samt den daraus fließenden Theorematis & Corollariis, bey heutiger
Einrichtung/ also zu Buche stehen:

Scalæ diatonæ Modorum

Majorum, a)

1.							
Notitia Grad.	Tonus major	Tonus minor	Hemit. maj.	Tonus maj.	Tonus min.	Tonus maj.	Hemiton. maj.
Import, radic.	8 -- 9	9 -- 10	15 -- 16	8 -- 9	9 -- 10	8 -- 9	15 -- 16
Import, copul.	3600.	3200.	2880.	2790.	2400.	2160.	1920.
Claves,	C	D	E	F	G	A	H
	b						To.

- a) Wir wollen/ um die Schranken einer Vorbereitung nicht weiter auszudehnen als nöthig ist/
nur die Modos majores, so wohl in diesen Scalis diatonis, als in nächstfolgenden chroma-
ticis vorstellen; nach welcher Einrichtung hernach ein jeder/ der Lust hat/ auch die Modos
minores, mit Verwechselung der Terten/ hinsetzen und noch mehr Curiosa dabey anmer-
ken kan. Indessen wolle niemand diese Vorbereitung als eine bloße Praefatio, sondern
als etwas mehreres/ und als einen Theil der Organisten-Probe ansehen.

Theoretische Vorbereitung

	Tonus major	Tonus major cum diatichism,	Limma minus	Tonus min.	Tonus maj. cum diat.	Tonus minor	hemiton, minus
2.	8 -- 9	225 -- 256	128--135	9 -- 10	125-144	9 -- 10	24 -- 25
	3456.	3072.	2700.	2560.	2304.	2000.	1800. 1728.
	Cis	Dis	F	Fis	Gis	B	c cis
	Tonus minor	Tonus major	hemiton, majus	Tonus minor	Tonus major	Tonus minor	Limma majus
3.	9 - 10	8 - 9	15 - 16	9 - 10	8 - 9	9 - 10	25 - 27
	3200.	2880.	2560.	2400.	2160.	1920.	1728. 1600.
	D	E	Fis	G	A	H	cis d.
	Tonus major cum diatichismate	Tonus major	hemit, minus	Tonus major cum diat.	Tonus minor	Tonus major	hemiton, minus
4.	225 - 256	8 - 9	24 - 25	125-144	9 - 10	8 - 9	24 - 25
	3072.	2700.	2400.	2304.	2000.	1800.	1600. 1536.
	Dis	F	G	Gis	B	c	d dis.
	Tonus major	Tonus minor	hemiton, majus	Tonus major	Tonus minor	Tonus major	hemiton, majus
5.	8 - 9	9 - 10	15 - 16	8 - 9	9 - 10	8 - 9	15 - 16
	2880.	2560.	2304.	2160.	1920.	1728.	1536. 1440.
	E	Fis	Gis	A	H	cis	dis e.
	Tonus major	Tonus minor	Limma majus	Tonus minor	Tonus major	Tonus minor	hemiton, majus
6.	8 - 9	9 - 10	25 - 27	9 - 10	8 - 9	9 - 10	15 - 16
	2700.	2400.	2160.	2000.	1800.	1600.	1440. 1350.
	F	G	A	B	c	d	e f.

	Tonus minor	Tonus major cum diefi	hemit. minus	Tonus minor	Tonus major	Tonus major cum diatichism.	Limma majus.
7.	9 - 10	125 - 144	24 - 25	9 - 10	8 - 9	225 - 256	128 - 135.
	2560.	2304.	2000.	1920.	1728.	1536.	1350. 1280.
	Fis	Gis	B	H	cis	dis	f. fis.
	Tonus minor	Tonus major	hemiton. majus	Tonus major	Tonus minor	Tonus major	hemiton. majus.
8.	9 - 10	8 - 9	15 - 16	8 - 9	9 - 10	8 - 9	15 - 16
	2400.	2160.	1920.	1800.	1600.	1440.	1280. 1200.
	G	A	H	c	d	e	fis g.
	Tonus major cum diefi.	Tonus minor	hemit. minus	Tonus major	Tonus major cum diatichismate	Tonus major	hemit. minus.
9.	125 - 144	9 - 10	24 - 25	8 - 9	225 - 256	8 - 9	24 - 25
	2304	2000.	1800.	1728.	1536.	1350.	1200. 1152
	Gis	B	c	cis	dis	f	g. fis.
	Tonus major	Tonus minor	Limma majus	Tonus minor	Tonus major	Tonus minor	hemiton. majus.
10.	8 - 9	9 - 10	25 - 27	9 - 10	8 - 9	9 - 10	15 - 16
	2160.	1920.	1728.	1600.	1440.	1280.	1152. 1080.
	A	H	cis	d	e	fis	gis a.
	Tonus minor	Tonus major	hemit. minus	Tonus major cum diatichismate	Tonus major	Tonus minor	Limma majus.
11.	9 - 10	8 - 9	24 - 25	225 - 256	8 - 9	9 - 10	25 - 27
	2000.	1800.	1600.	1536.	1350.	1200.	1080. 1000.
	B	c	d	dis	f	g	a b.
	Tonus minor	Tonus major	hemit. majus	Tonus major	Tonus minor	Tonus major cum diefi	hemit. minus.
12.	9 - 10	8 - 9	15 - 16	8 - 9	9 - 10	125 - 144	24 - 25
	1920.	1728.	1536.	1440.	1280.	1152.	1000. 960.
	H	cis	dis	e	fis	gis	b h.

CALCULI

C D. 8-9. Tonus maj.	Cis Dis. 8-9. Tonus major.	D E. 9 - 10. Ton. min. Dis	F. 225-256. Tonus major cum diatichism.
-- E. 4-5. Tertia major.	-- F. 25-32. Tertia major cum diefi.	-- Fis. 4 - 5. Tertia maj.	-- G. 25 - 32. Tertia maj. cum diefi.
-- F. 3-4. Quarta.	-- Fis. 20-27. Quarta cum commate.	-- G. 3-4. Quarta.	-- Gis. 3-4. Quarta.
-- G. 2-3. Quinta.	-- Gis. 2-3. Quinta.	-- A. 27-40. Quinta cum commate defici.	-- B. 125 - 192. Quinta cum diefi.
-- A. 3-5. Sexta maj.	-- B. 125-216. Sexta maj. cum diefi & comm.	-- H. 3-5. Sexta maj.	-- c. 75 - 128. Sexta maj. cum diefi.
-- H. 15-18. Sept. maj.	-- c. 25-48. Septima maj. cum diefi.	-- cis. 27-50. Sept. maj. commate defici.	-- d. 25 - 48. Sept. major cum diefi.
-- c. 1-2. Octava.	-- cis. 1-2. Octava.	-- d. 1-2. Octava.	-- dis. 1-2. Octava.

E Fis. 8-9. Tonus major.	F G. 8-9. Tonus maj.	Fis Gis. 9-10. Tonus min.	G A. 9-10. Tonus minor.
-- Gis. 4-5. Tertia maj.	-- A. 4-5. Tertia maj.	-- B. 25-32. Tertia maj. cum diefi.	-- H. 4-5. Tertia major.
-- A. 3-4. Quarta.	-- B. 20-27. Quarta cum commate.	-- H. 3-4. Quarta.	-- c. 3-4. Quarta.
-- H. 2-3. Quinta.	-- c. 2-3. Quinta.	-- cis. 27-40. Quinta comm. defici.	-- d. 2-3. Quinta.
-- cis. 3-5. Sexta maj.	-- d. 16-27. Sexta maj. cum comm.	-- dis. 3-5. Sexta maj.	-- c. 3-5. Sexta maj.
-- dis. 8-15. Sept. maj.	-- e. 8-15. Sept. maj.	-- f. 135-256. Sept. maj. cum diatichism.	-- fis. 8-15. Sept. major.
-- c. 1-2. Octava.	-- f. 1-2. Octava.	-- fis. 1-2. Octava.	-- g. 1-2. Octava.

G B. 125-144. Ton. maj. cum diefi.	A H. 8-9. Tonus major.	B c. 9-10. Tonus minor.	H cis. 9-10. Tonus minor.
-- c. 25-32. Tertia maj. cum diefi.	-- cis. 4-5. Tert. major.	-- d. 4-5. Tert. maj.	-- dis. 4-5. Tert. maj.
-- cis. 3-4. Quarta.	-- d. 20-27. Quarta cum commate.	-- dis. 96-125. Quarta diefi defici.	-- c. 3-4. Quarta.
-- dis. 2-3. Quinta.	-- c. 2-3. Quinta.	-- f. 27-40. Quinta commate defici.	-- fis. 2-3. Quinta.
-- f. 75-128. Sexta maj. cum diefi.	-- fis. 16-27. Sexta maj. cum comm.	-- g. 3-5. Sexta maj.	-- gis. 3-5. Sexta maj.
-- g. 25-48. Sept. maj. cum diefi.	-- gis. 8-15. Sept. maj.	-- a. 27-50. Sexta maj. commate defici.	-- b. 25-48. Septim. maj. cum diefi.
-- gis. 1-2. Octava.	-- a. 1-2. Octava.	-- b. 1-2. Octava.	-- h. 1-2. Octava.

CXI.

Nach dieser Einrichtung (da die Tertia major H-dis für rein genommen/ ob sie schon auf den meisten Orgeln zu groß ist/ und in solchem Fall noch mehr Veränderung macht) ergeben sich folgende

Theoremata ex Scalis:

C hat Ton. maj. im 1/4 und 6ten Grad/ Ton. min. 2/5. hemit. maj. 3/7. hemit. min. o. Lim. maj. o. Lim. min. o.														
Cis	-	-	1/5.	-	-	2/4/6.	-	o	-	7.	-	o.	-	3.
D	-	-	2/5.	-	-	1/4/6.	-	3.	-	o.	-	7.	-	o.
Dis	-	-	1/2/4/6.	-	-	5.	-	o.	-	3/7.	-	o.	-	o.
E	-	-	1/4/6.	-	-	2/5.	-	3/7.	-	o.	-	o.	-	o.
F	-	-	1/5.	-	-	2/4/6.	-	7.	-	o.	-	3.	-	o.
Fis	-	-	2/5/6.	-	-	1/4.	-	o.	-	3.	-	o.	-	7.
G	-	-	2/4/6.	-	-	1/5.	-	3/7.	-	o.	-	o.	-	o.
Gis	-	-	1/4/5/6.	-	-	2.	-	o.	-	3/7.	-	o.	-	o.
A	-	-	1/5.	-	-	2/4/6.	-	7.	-	o.	-	3.	-	o.
B	-	-	2/4/5.	-	-	1/6.	-	o.	-	3.	-	7.	-	o.
H	-	-	2/4/6.	-	-	1/5.	-	3.	-	7.	-	o.	-	o.

Theoremata ex calculis:

C hat alle Intervalla richtig
in hoc genere.

Cis hat Tertiam majorem cum diefi;
Quartam cum commate; Septi-
mam majorem cum diefi.

D hat Quintam commate deficientem
& septimam majorem commate
deficientem.

Dis hat Tonum majorem cum dia-
schismate; Tertiam majorem
cum diefi; Quintam cum diefi;
Sextam majorem cum diefi & Se-
ptimam majorem cum diefi.

E hat alle Intervalla richtig
in hoc genere.

F hat Quartam cum commate, & Sex-
tam majorem cum commate.

Fis hat Tertiam majorem cum diefi;
Quin-

G hat alle Intervalla richtig
in hoc genere.

Quintam commate deficientem &
Septimam majorem cum diaschif-
mate.

Cis hat Tonum majorem cum diesi ;
Tertiam majorem cum diesi ; Sex-
tam majorem cum diesi & Septi-
mam majorem cum diesi.

A hat Quartam cum commate, & Sex-
tam majorem cum eodem.

B hat Quartam diesi deficientem ; Quin-
tam commate deficientem & Se-
ptimam majorem commate defic.

H hat Septimam majorem cum diesi
und sonst kein unrichtiges Inter-
vallum.

CXII.

Hieraus folgen nun von selbst/ nebst demjenigen/ was schon oben berüh-
ret worden/ nachstehende

Corollaria:

- (a) Daß unter den zwölf Modis majoribus nur zwey sind/ die das Limma mi-
nus führen/ nemlich : Cis und Fis ; die übrigen zehn haben es nicht.
- (β) Daß vier Modi das Limma majus haben/ nemlich : D, F, A und B ; die übr-
igen acht aber nicht.
- (γ) Daß sechs unter diesen Modis gar kein hemitonium minus haben/ nemlich :
C, D, E, F, G und A.
- (δ) Daß ihrer zwey ein doppeltes hemitonium minus, eins im dritten und das
andere im siebenden Grad führen/ nemlich : Dis und Gis ; die übrigen vier
aber nur ein einfaches/ theils im siebenden/ theils im dritten Grad. vid.
pag. 53. & 54.
- (ε) Daß fünf Modi gar kein hemitonium majus haben/ nemlich : Cis, Dis, Fis,
Gis und B. vid. l. c.
- (ζ) Daß ihrer drey her gegen das hemitonium majus zwey mahl/ im dritten und
sic.

siebenden Grad führen/ nemlich : C, E und G ; die übrigen vier aber haben nur eins/ theils im dritten/ theils im siebenden Grad. conf. l. c.

- (7) Daß von 4. Modis, nemlich : Cis, D, F und A, ein jeder drey Tonos minores aufseiwese.
- (8) Daß von sechs Modis, nemlich : C, Dis, Fis, G, B und H, ein jeder nur zweeine Tonos minores habe.
- (i) Daß der übrigen zwey Modorum, nemlich Dis und Gis, jeder mehr nicht als einen einzigen Tonum minorem enthalte.
- (u) Daß Dis und Gis allein/ jeder vor sich/ vier Tonos majores darstellen könne/ nemlich : Dis im ersten/ zweyten/ vierten und sechsten Grad ; Gis aber im ersten/ vierten/ fünfften und sechsten.
- (A) Daß sechs Modi, nemlich : C, E, Fis, G, B und H, jeder für sich und in seiner erendue, mit dreyen Tonis majoribus versehen sind/ die übrigen vier aber/ als : Cis, D, F und A, ein jeder nur mit zween.
- (u) Daß diese Toni majores selbst verschiedener Arten/ Naturen und Grösse/ die locationes aller obiger Intervallorum auch daneben so angeordnet sind/ daß kein Modus mit dem andern übereinkömmt/ außer E, welcher in allen Stücken dieses Generis mit C ; und A, welches ebenfalls mit F, in hac Scala diatona (keines weges aber in chromatica, wie wir bald sehen werden) gleiche Proportiones aufweist.
- (v) Daß aus dieser Beschaffenheit abzunehmen/ warum die Sordini auf den Trompeten alle Intervalla mit dem Kammer-Tönigen E dur, nicht aber mit dem Chor-Tönigen D dur, reine geben ; weil nemlich diese Erhöhung nicht in den eigentlichen Modum D geschieht/ wie man meynen möchte/ (denn da muß es dissoniren und beweisen/ daß C und D nicht einerley sey) sondern weil die Trompete/ als ein unveränderliches Instrument/ die wahren Proportiones des Modi C, welche denen im Modo D, erwiesener massen/ gar nicht ähnlich sind/ auch bey der Erhöhung fest behält/ und denn das Kammer-Tönige E, nicht aber das Chor-Tönige D, eben dieselben Proportiones in Genere diatono hat/ dannenhero solches vollkommen einstimmet ; jenes aber/ wenn der Chor-Tönige Modus C zum Kammer-Tönigen Modo D spielet/ die Ohren beleidiget/ weil D tota forma, quæ dat esse rei, vom C differiret. Mit den Bal dhörnern ist es eben so beschaffen/ und wird der
- Kam-

Kammer-Tönige Modus A, weil er eben die Proportionen wie F hat/ geschichtlich zu Chor-Tönigen Waldhörnern/ die einen Aufsatz haben/ gebraucht werden können; nicht aber das Chor-Tönige G zum Kammer-tönigen Waldhörnern mit einem Aufsatz. Denn die Waldhörner geben zwar bey der Erhöhung G, aber ein F-mäßiges G an/ das ist zu sagen: man erhöhe oder erniedrige die Waldhörner wie man wolle/so bleibet der Modus allzeit F-mäßig/ und correspondirt mit keinem andern als mit dem A, welchem er in allen diatonischen Stücken ähnlich siehet/so wie C dem E.

- (E) Daß unter allen zwölf Modis in hoc genere nur drey zu finden sind/ die ihre Intervalla richtig haben/ nemlich C, E und G; wie solche denn nicht nur hierinn/ sondern auch/ wie oberwehnt/ in den hemitoniis majoribus und unter sich/ wie bekandt/ im Klange harmoniren. Nur Schade/ daß G auch nicht in locatione Toni majoris & minoris mit C und E übereinkömmt; denn da fehlt es.
- (o) Daß/ ob zwar auch in Calculis, E mit C, und A mit F gleich sind (welches eine grosse und ungemeine Verwandtschaft dieser Tone/ quoad Proportionem in Genere diatono anzeigt) sie hergegen ratione vibrationum, vel acuminis & gravitatis, item, respectu Generis chromatici solche starke diversitatem in praxi darlegen/ daß sich ein Theoreticus darüber zu verwundern hat/ und die rationes nicht ex Mathematica, sondern platterdings ex Physica holen muß. (a)
- (π) Daß H nur ein einziges unrichtiges Intervallum habe/ und dannenhero obigen dreyen/ C, E und G, in Reinigkeit am nächsten komme; welches abermahl zu bewundern/ und dem Gehör seltsam düncken würde/ wenn man in Praxi daher ein Argumentum Perfectionis nehmen wolte. Was wir hier suchen/ sind nur Argumenta Distinctionis, und die lassen sich in Proportionen finden/ nicht aber die andern.
- (ε) Daß hiernächst D, F und A, die gleichfalls/ bewuster massen/ unter sich concentiren/ die reinsten sind/ und nur jeder von ihnen mit zwey unrichtig-scheinenden Intervallis beladen ist.

Daß

- (a) Von diesen Rationibus wird unten bey Erregung des Generis chromatici, und bey Untersuchung der Diadromorum eines jeden Klanges/ eins und anders vorkommen.

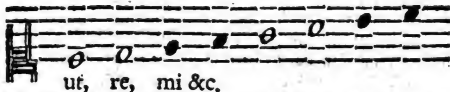
- (σ) Daß Fis und B drey dergleichen Intervalla haben/ und also weiter von der mathematischen Richtigkeit entfernt sind; da doch insonderheit das B viel reiner und lieblicher in die Ohren fällt/ als Fis, sein Camarade/ und H, der doch besser und richtiger seyn soll. Denckt es nach!!!
- (τ) Daß Cis und Gis es noch gröber machen/ deren jeder 4 verdächtige Intervalla darlegt/ wobey sich denn endlich Sensus & Ratio wohl leichter vereinbaren möchten.
- (υ) Daß Dis solcher Intervallorum gar fünfse hat/ einfolglich/ nach der Proportion zu rechnen/ der unrichtigste Modus von allen seyn müste; da es doch die Ohren Schnur-stracks contradiciren/ und insonderheit meine/ eine Zeit her/ nichts so gerne/ als diesen Modum hören/ auch viele Kenner auf ihre Seite haben; welches eben solches Nachdencken verursacht/ als die Richtigkeit bey H dur: indem dieses den Sensus weit mehr/ als Dis dur, zu beleidigen pfleget. f. j. a.

CXIII.

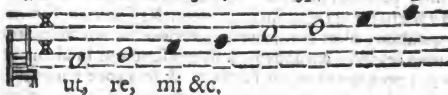
Es ist aber hohe Zeit/ daß ich in meinem Discours nun weiter fortfahre/ und dem Leser erzehle/ was mir neulich für eine artige schriftliche Frage gemacht worden. Sie lautet ipsissimis verbis wie folget:

Quæritur

„Wann ein Singer mit einer *Cantata* bey einem Clavicym:
 „bel den *Accompagnanten* ersuchet/ er möchte ihm/ Bequem-
 „lichkeit halber/ seine *Cantata*, e.g. aus dem C,



„um einen Ton höher transponiren, e.g.



i

„wird

„wird hiedurch ein neuer *Modus* gemacht. a)

CXIV.

Ich antworte darauf / in allem Respekt, mit einem deutlichen und vernehmlichen JA / und merke es so treuherzig / als wie ich es für dem Trau-Schelm sagte; bekräftige solches auch mit einem starcken Allerdings. Woher das? Daßer: Der *Modus C*, wenn ich mich nur bloß auf das Genus *diatonum* beziehe, hat *Tonum majorem* im ersten / vierten und sechsten Grad; *minorem* im zweiten und fünften. Hergegen hat *D* *Tonum majorem* im zweyten und fünften; *minorem* aber im ersten / vierten und sechsten Grad / welches just umgekehrt ist. Ferner hat *C* zwey *hemitonía* *majora* im dritten und siebenden Grad; aber *D* hat nur eines dergleichen im dritten Grad (wollen es also die schwarzen Noten nicht ausmachen) und ein *Limma majus* im siebenden / das dem *Modo C* ganz und gar unbekandt ist. Drittens hat *C* alle seine Intervalla richtig; *D* hergegen zwey so genandte unrichtige / wie solches alles obige *Scala* und die *Calculi* mit mehrern deutlich vor Augen stellen. Et sic de cæteris.

CXV.

Diese *locatio tonorum & hemitoniorum*, diese *dispositio Intervallorum* ist ja einander handgreifflich und mathematice entgegen / gibt dannenhero ganz verschiedene *species Octavarum*, der *Melodie* eine ganz andere Natur und ein ganz fremdes Wesen, obs gleich dieselbe *Melodie* bleibt / und ob gleich wenig Sänger / ja manches mahl wohl gar Ober-Virtuosen / kaum wissen / wie es zugehet; quomodocunque fiat, wie Treu sagt. Der ehrliche *Otto Gibelius* merckte es schon

- (a) Eine fast gleiche Frage machte sich / *exercitii gratia*, der berühmte *Mathematicus* zu *Altorff* / *Abdias Treu* / in *Disp. Mus. de Divisione Monoch.* nemlich: An *transpositione*, præsertim per *Secundam* aut *Tertiam*, mutetur *forma cantionis*? (*non forma cantionis, sed forma Toni mutatur.*) und beantwortet dieselbe also: *Negamus*, si *transpositio* fiat in *Instrumentis accuratæ Transpositioni idoneis*, ut scilicet *intervalla ad quæ collimamus*, pura exhibere possint. (Wo sind die?) *Negamus etiam respectu cantentium voce naturali* (ohne Instrumente wie die *Currente*) si *cantus durus seu naturalis per quintam*, alter per *quartam inferiorem*, aut contra *transponatur*. *Affirmamus autem respectu eorundem*, si iis præscribatur in aliena illa *Clave* in quam *transponitur per Secundam* aut *Tertiam*, & sola voce *naturali* canatur. *Quomodocunque autem fiat, accidentia mutari negandum non videtur. Aliquid enim diversum acumen & gravitas parit.* Die letzten Worte verdienen ein Nachdenken.

schon in Minden/ bey seinem dünnen Bier/ vor sechzig Jahren/ und sagte: Es wäre gar schön und deutlich aus dem rechten wahren Grunde der *Proportionum musicarum* zu demonstrieren. b) Diesen rechten wahren Grund der *Proportionum harmonicarum* (quod malim) habe hienitt/ so gut es möglich/ jedermann schön und deutlich darlegen wollen. Ja/ was rede ich vom Gibelio und von sechzig Jahren? man schlage nur den Aristidem Quintilianum auf/ da findet sich Lib. I. pag. 24. dieser Satz: *Mutatio est variatio propositi systematis, & qui in voce est Characteris. Quia enim quodque Systema & certus quidam vocis Typus subsequitur, planum, unà cum harmoniis ipsam quoque mutatum iri cantus speciem.* Ich mag mich mit dem Griechischen nur kein Ansehen machen/ sonst wolte ichs gerne hersetzen; es drückt der Grund-Text die Sache doch immer besser aus/ als die lateinische Übersetzung. Ein gelehrter Organist beliebe es nachzuschlagen. c)

CXVI:

Darum ist/ meiner geringen Meinung nach/ dergleichen Transposition gang und gar nicht einmahl zu billigen/ sondern/ wenn sie nicht aus höchster Noth geschieht/ ein Zeichen gar grober Unwissenheit und Unerfahrenheit in den rechten wahren harmonischen (nicht eben musicalischen) Grund-Regeln; das ist zu sagen: Wenn man transponiret/ und vermeynet/ es bleibe derselbe Modus. Den sonst kan bisweilen eine Piece durch die Transposition schöner werden/ und par hazard in

i 2

in

b) Vid. das beschünzte Orch pag. 84.

c) Damit gleichwohl niemand zweifele/ ob sey diese der Griechen ihre *μεταβολή*, ihre mutatio, eben dasselbige Ding/ welches wir transpositionem nennen/ so will ich einen locum *Euclidis* anführen/ der pag. 20. *Introduct. Harmon.* davon also redet: *Mutatio quatuor modis dicitur: per genus, per systema, per Tonum & per melopœiam. . . . Per Tonum* (denn die andern gehen uns hiet nicht an) *cum ex Doriis cantilenis in Phrygiis, aut ex Phrygiis in Lydiis, aut Hypermixolydiis, aut Hypodoriis; autia univcrsum, cum ex tredecim Tonorum aliquo in reliquorum aliquem mutationem instituiamus.* Mich deucht/ es könne nichts deutlicher gesagt werden. Und wenn die Locatio hemitonii hier Modum machen solte/ so wäre diese *μεταβολή* ja impracticable. War aber dergleichen Transpositio bey den Griechischen Musicis nichts neues/ sondern was gebräuchliches/ wie aus ihren Schriften erhellet/ so kan ja der Modus nicht vom hemitonio dependirer haben/ es müste denn diese Mutatio nicht de eadem cantilena, sondern de transitu in alienum ambitum verstanden werde/ welches erst erwiesen werden muß.

in einen Modum gerathen / der sich besser zu der Melodie / oder zum Tert / oder zur Stimme / oder zu den Instrumenten schicket; aber die meiste Zeit wird ein Ding darüber verhudelt / zumahl / wenn es von guter Hand und von solchem Maitre gesetzt worden / der am besten gewust / was sich für ein Ton schicke oder nicht schicke. Da thut man nun dem Autori mit solcher Transposition gemeinlich nicht wenig Tort / es sey denn / daß Noth / die kein Gebot hat / es absolutement also erfordere.

CXVII.

A propos von Transpositionibus. Ich habe dieser Tagen eine Alt. Cantata aus dem Dis gesehen / darüber stand der Name eines excellenten Sängers / für dem ich grosse estime habe / und darin war eine Aria aus dem Gis dur befindlich. Die Cantata fängt mit einem Recit. an / in diesen Worten: Su, su, affietate il passo, Cacciatrice compagne, &c. und die ersten expressiones besagter Arie aus dem Gis kauten so: Del riso la reggia spalanca al cor, &c. Ich zweifle aber so wohl / daß selbige Cantata von obigem berühmten Autore verfertigt / als auch / daß sie originaliter aus dem Dis gesetzt sey. In der ersten Meinung bekräftigen mich ein paar vicieuse (dem Copisten aber nicht zu imputirende) Sätze / die in gedachter Arie aus dem Gis folgende Gestalt haben / und in einem Bicinio einem solchen renomirten Virtuosen unnützlich beygemessen werden mögen:



CXVIII.

Was das andere betrifft / so glaube ich / die Cantata sey nicht vor einen Altisten / sondern vielmehr vor einen guten Bassisten / nicht aus dem Dis, sondern aus dem F, gesetzt worden. Hierin bestärken mich nicht nur einige basirende Cadenzen der Sing-Stimme / weil solche auch gar wohl (ob gleich nicht gerne in zwei Arien viermahl / wie hier geschehen) in andern statt haben können; sondern 1.) die groß-

grosse etendue, vom zweygestrichenen dis ins bloße g, welche wenig Altisten mit gleicher Stärke haben. 2.) Die lustigen und freudigen Worte der ganzen Cantata, zu welchen man eben das dis und gis nicht hätte wählen dürfen/ weil sie sich nicht zum besten dazu schicken; 3.) ein paar verdächtige Fehler des Copisten und Transpositeurs, der (damit ich nur einen berühre) im Anfang der Arie vier Noten ausgestrichen hat/ die er/ aus Versehen/ dem Original ohne Zweifel gleichförmig geschrieben hatte/ und die da klar genug anzeigen/ daß die Arie vormahls aus dem B gesetzt gewesen. Ich will die Zeile par curiosité beyfügen/ damit ein Kunstverständiger urtheile/ ob ich Recht oder Unrecht habe. Wenigstens sind diese Dubia Schuld daran/ daß ich die ganze Cantata nicht etwa um pag. 49. oder pag. 167. bey den Exempeln dieses Wercks/ mit einfließen lassen/ welches ich sonst/ ob Toni raritatem, gerne gethan hätte. So siehet aber die Copie aus:

Aria, allegro!

Del ri- so la reggia

NB.

&c.

Die vier mit dem NB. bezeichnete Noten waren im Manuscript so ausgestrichen/ daß man sie eben erkennen konnte; es hat sich aber auf solche Art im Druck nicht wollen vorstellen lassen. Der Leser darf sie nur mit der Feder durchstreichen/ so hat es seine Richtigkeit.

CXIX.

Von dergleichen Transpositionibus bin ich ein sonderlicher Feind/ und die
brin

bringen nicht nur dem Autori, sondern ebenfalls dem Auditori, ungemeinen Nachtheil/ welches hier den Copisten und Transponir-Geistern zur Nachricht zu melden nicht habe unterlassen wollen/ damit sie sich hinführo behutsamer in diesem Stück aufführen/ auch wohl zusehen/ daß sie des Autoris gewiß sind/ ehe sie dessen Nahmen drüber schreiben. Mit der Übersetzung aus einer Sprache in die andere hat es fast gleiche Verwandnis; denn ob gleich dabey die Gedanken und Sachen eben dieselben bleiben/ so gibt ihnen jedoch eine andere Sprache auch un autre tour, nachdem es der genius linguae erfordert/ bisweilen besser (wie Brocques sein Marino) gar zu oft aber schlimmer; und geschähe der gleichen Version mannmahl nicht aus höchster Noth/ so wäre freylich viel rathsamer/ man liesse sie immer unterwegen und bliebe bey dem Original. Wann ich mich nicht irre/ so wird dieses Gleichnis mit der musicalischen Transposition ziemlich quadriten.

CXX.

Neulich gerieth ich von umgekehr über einen Italiänischen Autorem, der hieß sich: Il Frate illuminato, Ayguino Bresciano, und sein Buch führet auch den prächtigen Titel: Tesoro illuminato. Es ist dieses illuminierte Geschmader zu Venedig Anno 1581. 4. gedrucket/ und enthält viel irrige und närrische Dinge. Was ich daraus zu unserer vorhabenden Materie gehöriges bemercket/ ist insonderheit dieses/ daß der Verfasser voll Unterschied des Toni majoris & minoris nichts gewußt/ sondern sie alle beyde fol. 2. (denn er bezeichnet keine paginas) in eine Brüche geworffen hat. Ut, re, und re, mi, sind bey ihm ganz einerley/ wie leider! bey allen Solmifatoribus, den grossen Glareanum selbst nicht ausgenommen/ Lib. 1. c. 8. Dodec. Das hemitonium majus confundiren sie auch feliciter cum minori, und sagt mein Brescianer Cap. VI, expressis verbis: Mi, fa, das berühmte Ding/ der bekandte Pamphilus, sey hemitonium minus, da es doch gleich darauf im nächsten c. heist: Fa, mi, nella positione, chiamata b fa mi, sey hemitonium majus. a) Solche schöne Principia haben die Solmifatores, so wohl verstehen sie die rechten wahren fundamenta Harmonices. Del suo irrefragabile Maestro, Don Pietro Aron,

der

a) Glareanus schreibt Lib. I. cap. VIII also: Loquimur de genere diatonico, in quod non venit Apotome, id est, hemitonium majus. Curasti probe, bone vir! Vid. Franch. de Harmon. Mus. Instr. L. II. c. I. fol. 25. der singt dasselbe Lied. Die Ursachen dieser Confusion, und wie sie zu heben/ liest man beyh Salina de Mus. L. II. c. 18.

der ihn nicht besser in die harmonische Schule geführt/ hätte dieser illuminirte Bruder dafür una irrefragabile friggnoccola verdient. Allein/ was soll ich sagen! sie sind alle von einer Art/ der gute Martinus Agricola unter andern auch/ wie solches aus seinen Rudimentis musicis, Virebergæ 1539 publicatis, satssam erhellet. Cæcus cæcum ducit, und ob zwar diese Leute über hundert Jahr vor meiner Gebuhrt schon todt gewesen sind/ wird mir es doch erlaubt seyn anzuzeigen: Dasi ihre Irthümer noch heutiges Tages herum girren/ und den Leuten Unlust machen.

CXXI.

Welches man deswegen allen und jeden Esclaven ihrer vorgefassten Meinung deutlich vorstellen und demonstrieren wollen/ damit sie endlich auf bessere Gedanken gebracht werden/ aus Beysorge/ sie möchten sonst bey Verständigen einen schlechten Ruhm davon tragen/ welches uns sehr leid seyn sollte/ indem sonst einige derselben/ wegen ihrer vornehmen Charge, gar feinen/ artigen/ vollstimmigen Composition und guter Invention, eine besondere *Estime* meritiren.

CXXII.

Nun sage einer noch: „Es werde durch solche Transposition eben so wenig ein neuer Modus gemacht/ als wenn ich (wie die Worte des Fragenden ferner „lauten) v. g. ein Blasi von einem Ekhe des Tische weh nimbe/ und setze selbiges auf „das andere Ekhe/ das Glas ein anders Glas wird/ weil Transpositio unmöglich „speciem ändern kann.“

CXXIII.

Man bedencke doch die rothwelsche/obscure comparaisou und große Ueberelung! Von welcher specie wird hier geredet? Nicht de specie cantilenæ, sed de specie Modi tonici. Transpositio ändert frehlich nicht speciem cantilenæ, erfi speciem cantūs, (denn wenn ich eine Gavotte hundert mahl transponiren könnte/würde doch kein Menuet daraus) aber Transpositio ändert Modum & speciem illius. Hic non tam substantia rei, quam modus rei mutatur. Zwoerley sind zu betrachten. Das Lied ist etnes/ und der Modus, der Ton des Liedes/ ist das andere. In der comparaisou finden wir eben so viel Stücke/ nemlich: Das Blasi/ und den Eck des Tisches. Wenn ich nun das Blasi mit dem Piede/ an und vor sich/ vergleichen will/ so muß ich ja den Eck des Tisches nothwendig mit der specie Octavæ vergleichen. Das Blasi soll denn das Lied/ und der Eck den Modum oder Tonum ande-

deuten. Das ist eine ausgemachte Sache; des sind wir eins. Nun wird ja kein fünffünziger Mensch behaupten wollen noch können/ daß das Lied oder Glas/ sondern nur/ daß der Eck/ oder der durch denselben verstandene Modus/ speciem ändere. Freylich bleibt das Glas dasselbe Glas/ und das Lied/ gewisser massen/ so weit es mit dem Glase quädrten kan/ auf das größte zu reden/ dasselbige Lied; Aber der östliche Eck des Tisches und der westliche Eck desselben/ sind gleichwohl/ meines Begriffs/ zween ganz verschiedene Ecken/ oder zwe sonderliche species von Ecken/ die die Sache auch dermassen ändern mögen/ daß ich auf dem einem Ecke das Glas sehen/ auf dem andern aber/ wenn was im Wege stehet/ gar nicht erblicken kan; Daß auf dem einem Ecke das Glas fest/ auf dem andern aber schlüpfericht stehet/ und/ wenn ein Unglück seyn soll/ gar herabglitschen/ und dadurch seine eigene gläserne speciem dermassen verändern kan/ daß man es gar nicht mehr zum Trinken gebrauchen mag. Da dürfte der sehr klug/ und ein magischer/ raffinirter Glas-Händler seyn/ der sagen wolte/ und beweisen könnte: *accidentia non mutare rei substantiam*. Die meisten Menschen sterben *per accidens*; Ob nun solch *accidens substantiam hominis* nicht vors erste verändert/ lasse einem aristotelico zu beurtheilen gerne über. Ob aber J. E. ein abgeschlagenes Haupt unter der Erde begraben/ oder auf einer eisernen Stange übers Thor gesteckt werde/ das weiß ich/ sey nicht einerley; denn/ ungeachtet das Haupt eben dasselbige Haupt bleibet/ so ist doch der modus, mit welchem es hanthieret wird/ gar sehr unterschieden. Wenn eine Canarien-Insul nach Grönland vertriebe (wie wir denn wohl so viel Exempel von Treib-Inseln/ als von transponirten Liedern/ haben mögen) bliebe es zwar gewisser massen dieselbe Insul; ich solte aber zweifeln/ ob jemand/ bey solcher Situation, Wein und Zucker daher hohlen würde.

CXXIV.

Ich will/ aus Höflichkeit zum vorgeschlagenen Glase/ noch ein ander Gleichnis davon geben/ das zum wenigsten besser als jenes klingen soll; dabey doch das Glas nicht aus der Stelle kommen/ sondern fest stehen/ und gleichwohl einer Veränderung im Klange selbst unterworfen seyn soll. Ich nehme J. E. (anstatt des Liedes) einen Römer/ wie wir die Bauch-Gläser nennen/ und schencke selbigen voll/ so wird er nicht klingen/ wenn daran geschlagen wird. Trinctet man aber/ oder giesset gradatim was heraus/ daß das Glas Luft bekömmt/ so kan man gleich/ (an

anstatt des Modi) einen Ton vernehmen / wenn nur mit einem angefeuchten Finger um den obersten Rand gefahren wird ; und dieser Ton des Glases verändert speciem , so oft man nur einen Tropffen des Liquoris verschüttet / einsolglich die Proportionen verändert / ob gleich das Glas / nach wie vor / eben dasselbige Glas bleibet. Man kan die Tone / nachdem das Glas groß ist / weit extendiren / und wäre ein Instrument schöner darnach zu temperiren / als nach einem Monochordo, wenn das Glas abgetheilet würde. Sed hæc quasi in Parenthesi.

CXXIV.

Es muß gleichwohl bey Leuten / die so lahm raisonniren / wie oben erwehnet worden / einerley seyn / ob v. g. eine Person auf dem Thron oder im Kerker sitze ; ob sie mit Cronen oder mit Fesseln umgeben ; ob sie gesund oder krank sey. Wahr ist es / bey allen diesen Zufällen bleibt die Person zwar eine Person / aber sie wird doch manchemahl sehr verändert / insonderheit durch Krankheiten ; und ein Türkischer Käyser / J. E. der aus dem Seraglio ins Hunde-Poch wandern / und sich die Augen austrecken lassen muß / präsentirt auch seine Person / aber wahrhafftig eine gar schlechte. Hæc accidentia & personam & rem ipsam mutari solent. Zwar nicht so / daß er darum aufhöre / ein Mensch zu seyn / und ein Fisch oder Vogel aus ihm werde ; sondern so / daß er aufhöre ein Käyser / ein Freyer und ein Fünffsinniger zu seyn / daß hingegen ein Slav / ein Gefangener / ein Blinder aus ihm werde ; welches starck genug mutiren heißet.

CXXV.

Noch will ich hierdurch eben nicht erstreiten / daß die Modi musici, oder conici, wie wir sie nehmen / ad substantiam cantilenæ, qua cantilena, gehören sollen ; denn ein Glas kan wohl ein Glas (obgleich ein unnützes) seyn / wenns auch mitten in der Donau läge ; ich will nur darthun / daß diese Modi, solte sie auch die ganze Welt pro accidentiis halten / ad substantiam cantilenæ, quæ cantus, gehören / eine vor dem andern ungemeine starcke Wirkung haben / die dem Gesange oder Gespielen entweder trefflichen Vorthell / oder uercklichen Nachtheil bringen / und daß diese Modi auf vier und zwanzigerley Arten und Species, nach ihrem Esse und Wesen / gründlich und beständig / nicht nur Auditu, (denn das darf bey Leibe kein Theoreticus sagen) sondern ratione mathematica, Pythago-

rica, a) Platonica, imo Physica, zu unterscheiden sind / wie bereits per Genus diatonum erwiesen worden / und noch ferner per Genus chromaticum stärker und durchgehends erwiesen werden soll.

CXXVI.

Wir wollen inzwischen / aus Kortsweil / unsern Ohren eine Zeitlang Adien sagen / und wenn ja das Fundament und judicium des musicalischen b) Wesens in sola ratione bestehen soll / das allerelendeste Bachanten-Lied nehmen / und durch dessen Transposition in alle Modos, denen / die es im Vorschlag gebracht haben / zeigen / daß / fals sie ja ihre Ohren mit grossem Fleiß verstopfen wollen / sie doch ihren Augen nicht widersprechen / noch ihres Pythagorischen Abgotts soheilig gepriesenes Fundament der Zahlen keinesweges unstossen können. Halten sie aber die Augen auch verschlossen / so soll man ihnen billig das Maut gleichfalls zunehmen / alsdenn wird gewiß ein accidens kommen / welches rei substantiam bald verändern muß. Laßt uns das Ding nur in Buchstaben vorstellen / denn es ist weder der Noten / noch des Tactes werth.

Demonstratio.

C.	6.	5.5	4.1	2.16	15.9	8.10	9.9	8.16	15.15	16.8	9.6	5.3	4.3	1200.	1440.	1800.	900.	960.	1800.	1200.	1350.	1440.	1350.	1200.	1440.	1080.
	g	e	e	c	h	a	g	f	e	f	g	e	a													
	2.27	32.16	15.10	9.9	8.2	5.10	9.6	5.3	4.10	9.9	8.16	1600.	1350.	1440.	1600.	1800.	720.	800.	960.	720.	800.	900.				
	d	f	e	d	c	e	d	h	e	d	c															
	15.9	8.10	9.16	15.27	32.25	27.27	25.25	27.9	10.10	9.27	25.10	9.	960.	1080.	1200.	1280.	1080.	1000.	1080.	1000.	900.	1000.	1080.	1200.		
	h	a	g	f	a	b	a	b	c	b	a	g														

Cis

- a) Musica Pythagoreorum judicat Harmoniam ratione, *NON SENSU*. *Jean. Gramm. in 1. Poster. cap. 10. Plutarchus de Pythagoricis inquit: Pythagoras, gravissimus ille Philosophus, IMPROBANT judicium Musicae a sensibus profectum, solaque mentis acie eam examinari voluit, & Proportionem, NON AUDITU. Plutarchi de Mus. p. 1144, & ex illis Alardus de Vet. Musica, pag. 5. Item diersemnach Boethius wohl*

Cis.

75 - 64.32 - 25.1 - 2.25 - 24.10 - 9.144 - 125.10 - 9.135 - 128.128 - 135.9 -
 1152. 1350. 1728. 864. 900. 1000. 1152. 1280. 1350. 1280.

gis f cis cis c b gis fis f fis

10.75 - 64.20 - 27.192 - 125.5 - 6.135 - 128.256 - 225.9 - 8.25 - 64.256 -
 1152. 1350. 1000. 1536. 1280. 1350. 1536. 1728. :: 675.

gis f b dis fis f dis eis f

225.75 - 64.3 - 4.256 - 225.9 - 8.25 - 24.10 - 9.144 - 125.25 - 24.5 - 6.24 -
 768. 900. 675. 768. 864. 900. 1000. 1152. 1200. 1000.

dis c f dis cis c b gis g b

25.25 - 24.24 - 25.9 - 10.10 - 9.25 - 24.144 - 125.
 960. 1000. 960. 864. 960. 1000. 1152.

h b h cis h b gis

F 2

D

wohl/ wenn er L. I. cap. 9. sagt/ Pythagorici medio quodam feruntur itinere. Denn von ihrem Meister haben sie das nicht gelernt; thun sie es aber/ so hören sie auf Pythagorici in hoc passu zusehn.

- h) Von dem harmonischen Wesen gebe ichs einigermaßen zu/ vom musicalischen nimmer.
 e) Daß die Zahlen nicht decidiren/ sondern nur instruiren/ wie ich solches an einem andern Orte angeführt habe/ ist zwar einigen Musicis als ein Paradoxon vorgekommen/ und werden dieselbe aus dieser Vorbereitung/ da ich mich der Zahlen gar häufig bediene/ noch mehr dawider aufzubringen vermeinen. Allein ich will ihnen nur kürlich sagen: Daß inter demonstrationem in harmonicis, & decisionem in musicis, ein grosser Unterschied sey. Die Sache an sich selbst ist lange von gefunden und musicalischen Ohren decidirt; aber weil einige Köpffe so dick sind/ daß sie nichts annehmen/ als was sie fühlen; so hat man ihnen den Glauben durch die Zahlen gleichsam in die Hand thun müssen. Proportio musica ist vor sich selbst ein Wesen/ daß ohne Zahlen bestehen kan; sie ist ein existens quid, numerus aber ein fictum: (numerus res est quam mens fingit. Cardan. de Uno.) jene ist Res signata, dieser nur signum. Wenn die Zahl decidirt/ so müste 3 E. die Quinta D - A, eben wie andern/ in Proportionen 3 - 2 bestehen; aber das Gehör sagt: Halt! numere, ich kan das Ding nicht leiden; D - A soll nicht/ wie 3 - 2/ sondern muß nothwendig wie 40 - 27 seyn/ und das will ich so haben/ tel est mon plaisir, das soll so seyn und bleiben B. R. B. Mein! wer decidirt doch hier? Wenn ich das Wirths Haus an der Hamburger Börse/ den Käysers Hof/ ansehe/ so hängt zwar ein Schild da an/ worauf ein Gebäude abgemahlet ist/ das den Käysers Hof bedeuten soll; als

lein

D.

32 - 27.5 - 4.1 - 2.27 - 25.10 - 9.9 - 8.10 - 9.16 - 15.15 - 16.9 - 10.32 - 27.3 - 1080. 1280. 1600. 800. 864. 960. 1080. 1200. 1280. 1200. 1080. 1280.												
a	fis	b	b	cis	h	a	g	fis	g	a	fis	
-4.3 - 2.5. - 6.16 - 15.9 - 8.10 - 9.2 - 5.9 - 8.6 - 5.20 - 27.9 - 8.10 - 960. 1440. 1200. 1280. 1440. 1600. : : 640. 720. 864. 640. 720.												
b	e	g	fis	e	b	fis	e	cis	fis	e		
-9.27 - 25.10 - 9.9 - 8.16 - 15.5 - 6.15 - 16.10 - 15.15 - 16.8 - 9.9 - 8.16 - 15.9 - 8.800. 864. 960. 1080. 1152. 960. 900. 900. 800. 900. 900. 1080. 1080.												
b	cis	h	a	gis	h	c	h	e	b	c	h	a
6 - 5.32 - 25.1 - 2.25 - 24.9 - 8.10 - 9.144 - 125.25 - 24.24 - 25.125 - 144.6 - 1000. 1200. 1536. 768. 800. 900. 1000. 1152. 1200. 1152. 1000.												
b	g	dis	dis	b	c	b	gis	g	gis	b		
-5.3 - 4.3 - 2.64 - 75.25 - 24.9 - 8.256 - 225.25 - 64.9 - 8.32 - 27.3 - 4.9 - 1200. 900. 1350. 1152. 1200. 1350. 1536. : : 600. 675. 800. 600.												
g	c	f	gis	g	f	dis	g	f	b	g		
-8.256 - 225.25 - 24.9 - 8.10 - 9.27 - 25.5 - 6.24 - 25.25 - 24.24 - 25.8 - 675. 768. 800. 900. 1000. 1080. 900. 864. 900. 864.												
f	dis	b	c	b	a	c	cis	e	cis			
-9.9 - 8.25 - 24.10 - 9.768. 864. 900. 1000.												
dis	cis	e	b.									

Dis.

lein man würde einen auslachen/ der sagen wolte/ dießer Schild decidirte/ daß es der Räyfers-Hoff seyn müste/ da doch die Augen solches decidiren; dem ob der Schild da hängt oder nicht/ so weiß ja ein jeder Bekandter und Einheimischer/ daß das Haus nicht des Schildes/ sondern daß der Schild/ nur des Hauses wegen/ als ein Zeichen/ da ist/ und bloß die Fremden und Unbekandten instruiert/ daß in dem Hause nicht in dem Schilde/ gut Quartier sey. Auf solche Weise ohngefehr gedencke obigen Satz/ daß die Zahlen nicht decidiren/ sondern nur wie Signa, wie Characteres, wie Dienet/ Knechte und Mägde instruiren/ andeuten und zurecht weisen/ endlich noch klar genug darzuthun/ will mir aber eine weitere Ausführung bis auf bessere Gelegenheit vorbehalten/ und soll dieses nur ein Præludium seyn.

E.

E.

6-5.5-4.1-2.16-15.9-8.10-9.9-8.16-15.15-16.8-9.6-5.3-4.27-
960. 1152. 1440. 720. 768. 864. 960. 1080. 1152. 1080. 960. 1152. 864.

h gis e e dis cis h a gis a h gis cis

-40.27-32.16-15.10-9.9-8.2-5.10-9.6-5.3-4.10-9.9-8.16-
1280. 1080. 1152. 1280. 1440. :: 576. 640. 768. 576. 640. 720.

fis a gis fis e gis fis dis gis fis e

-15.9-8.10-9.25-24.108-125.25-27.27-25.25-27.9-10.10-9.27-25.10-9.
768. 864. 960. 1000. 864. 800. 864. 800. 720. 800. 864. 960.

dis cis h b cis d cis b e d cis h

F.

6-5.5-4.1-2.16-15.10-9.9-8.10-9.27-25.25-27.9-10.6-5.20-
900. 1080. 1350. 675. 720. 800. 900. 1000. 1080. 1000. 900. 1080.

e a f f e d e b a b c a

-27.3-2.5-6.27-25.10-9.9-8.2-5.10-9.6-5.3-4.10-9.9-8.16-
800. 1200. 1000. 1080. 1200. 1350. :: 540. 600. 720. 540. 600. 675.

b g b a g f a g e a g f

-15.10-9.9-8.16-15.5-6.24-25.25-24.24-25.225-256.256-225.25-24.9-8.
720. 800. 900. 960. 800. 768. 800. 768. 675. 768. 800. 900.

e d e h d dis b dis f dis d c

125-108.32-25.1-2.135-128.256-225.9-8.10-9.25-24.24-25.9-
864. 1000. 1280. 640. 675. 768. 864. 960. 1000. 960.

cis b fis fis f dis cis h b h

-10.125-108.96-125.3-2.5-6.25-24.144-125.75-64.25-64.144-
864. 1000. 768. 1152. 960. 1000. 1152. 1280. :: 500.

cis b dis gis h b gis fis b

-125.75-64.20-27.144-125.75-64.135-128.256-225.9-8.25-24.64-
576. 675. 500. 576. 640. 675. 768. 864. 900.

gis f b gis fis f dis cis c

-75.15-16.16-15.15-16.8-9.9-8.16-15.75-64-
768. 720. 678. 720. 640. 720. 768. 864.

dis e dis e fis e dis cis

Fis.

G.

6-55-41-216-15.9-8.10-9.9-8.16-15.15-16.8-9.6-5.3-43- 800. 960. 1200. 600. 640. 720. 800. 900. 960. 900. 800. 960. 720.	
\bar{d} \bar{h} \bar{g} \bar{g} \bar{fis} \bar{e} \bar{d} \bar{c} \bar{h} \bar{c} \bar{d} \bar{h} \bar{e}	
-2.5-6.16-15.9-8.10-9.2-5.9-8.32-27.3-4.9-8.10-9.16-15.9- 1080. 900. 960. 1080. 1200. $\therefore $ 480. 540. 640. 480. 540. 600. 640.	
\bar{a} \bar{c} \bar{h} \bar{a} \bar{g} \bar{h} \bar{a} \bar{fis} \bar{h} \bar{a} \bar{g} \bar{fis}	
-8.10-9.27-25.5-6.15-16.16-15.15-16.8-9.9-8.16-15.10-9. 720. 800. 864. 720. 675. 720. 675. 600. 675. 720. 800.	
\bar{e} \bar{d} \bar{cis} \bar{e} \bar{f} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{f} \bar{e} \bar{d}	

Gis.

75-64.32-25.1-2.25-24.9-8.256-225.9-8.25-24.24-25.8-9.75- 768. 900. 1152. 576. 600. 675. 768. 864. 900. 864. 768.	
\bar{dis} \bar{c} \bar{gis} \bar{gis} \bar{g} \bar{f} \bar{dis} \bar{cis} \bar{c} \bar{cis} \bar{dis}	
-64.3-4.40-27.108-125.25-24.10-9.144-125.25-64.9-10.6-5.3- 900. 675. 1000. 864. 900. 1000. 1152. $\therefore $ 450. 500. 600.	
\bar{c} \bar{f} \bar{b} \bar{cis} \bar{c} \bar{b} \bar{gis} \bar{c} \bar{b} \bar{g}	
-4.10-9.144-125.25-24.9-8.256-225.25-24.27-32.128-135.135- 450. 500. 576. 600. 675. 768. 800. 675. 640.	
\bar{c} \bar{b} \bar{gis} \bar{g} \bar{f} \bar{dis} \bar{d} \bar{f} \bar{fis}	
-128.128-135.9-10.10-9.135-128.256-225. 675. 640. 576. 640. 675. 768.	
\bar{f} \bar{fis} \bar{gis} \bar{fis} \bar{f} \bar{dis}	

A.

6-55-41-216-15.10-9.9-8.10-9.27-25.25-27.9-10.6-5.20- 720. 864. 1080. 540. 576. 640. 720. 800. 864. 800. 720. 864.	
\bar{e} \bar{cis} \bar{a} \bar{a} \bar{gis} \bar{fis} \bar{e} \bar{d} \bar{cis} \bar{d} \bar{e} \bar{cis}	
-27.3-2.5-6.27-25.10-9.9-8.2-5.10-9.6-5.3-4.10-9.9-8.16-15.10-9.9- 640. 960. 800. 864. 960. 1080. $\therefore $ 432. 480. 576. 432. 480. 540. 576. 640.	
\bar{fis} \bar{h} \bar{d} \bar{cis} \bar{h} \bar{a} \bar{cis} \bar{h} \bar{gis} \bar{cis} \bar{h} \bar{a} \bar{gis} \bar{fis}	
-8.16-15.5-6.15-16.16-15.15-16.9-10.10-9.16-15.9-8. 720. 768. 640. 600. 640. 600. 540. 600. 640. 720.	
\bar{e} \bar{dis} \bar{fis} \bar{g} \bar{fis} \bar{g} \bar{a} \bar{g} \bar{fis} \bar{e}	

B.

B.

32 - 27.5 - 4.1 - 2.27 - 25.10 - 9.9 - 8.256 - 225.25 - 24.24 - 25.225 - 256.32											
675.	800.	1000.	500.	540.	600.	675.	768.	800.	768.	675.	
f	d	b	b	a	g	f	dis	d	dis	f	

27.3 - 4.3 - 2.64 - 75.25 - 24.9 - 8.10 - 9.2											
800.	600.	900.	768.	800.	900.	1000.	400.	450.	540.	400.	450.
d	g	c	dis	d	e	b	d	c	a	d	c

9.27 - 25.10 - 9.9 - 8.16 - 15.5 - 16.24 - 25.25 - 24.24 - 25.125 - 144.144											
500.	540.	600.	675.	720.	600.	576.	600.	576.	500.		
b	a	g	f	e	g	gis	g	gis	b		

125.25 - 24.9 - 80			
576.	600.	675.	
gis	g	f	

H.

6 - 5.5 - 4.1 - 2.25 - 24.144 - 125.10 - 9.9 - 8.16 - 15.15 - 16.8 - 9.6 - 5.3 - 640.											
768.	960.	480.	500.	576.	640.	720.	768.	720.	640.	768.	
fis	dis	h	h	b	gis	fis	e	dis	e	fis	dis

4.2 - 3.5 - 6.16 - 15.9 - 8.10 - 9.2											
576.	864.	720.	768.	864.	960.	384.	432.	500.	384.	432.	
gis	cis	e	dis	cis	h	dis	cis	b	dis	cis	

9.25 - 24.144 - 125.10 - 9.135 - 128.64 - 75.15 - 16.16 - 15.15 - 16.8 - 9.9 - 8.16 - 15.10 - 9.480.											
500.	576.	640.	675.	576.	540.	576.	540.	480.	540.	576.	640.
h	b	gis	fis	f	gis	a	gis	a	h	a	gis

CXXVII.

Da finde ich nun einer in diesem kahlen diatonischen Bassenbauer/ auch nur 2. Transpositiones, die einander durchgehends gleich sind/so will ich meine ganze Theoretische Vorbereitung freissen. Ich habe sonst in den radicibus lieber der natürlichen Ordnung der Zahlen folgen/ und dem tieffesten Klange allemahl den geringsten/ den höchsten aber den größten numerum belegen wollen/ weil es sich mit den Diadromis chordarum auf eben die Art verhält/ ob ich zwar wohl weiß/ daß von andern anders hierinn verfahren worden.

De

CXXVIII.

Denen aber/ die von der Logistica harmonica nichts/ oder nicht viel/ verstehen/ dienet zur Erklärung/ daß alle diese Proportiones sich eigentlich auf das physicalische Wesen eines jeden Klanges/ an und für sich selbst/ so wohl/ als in Begehaltung mit einem andern Klang beziehen/ welches in nichts anders bestehet/ als (1) in den tremoribus, Beugungen und Schlägen/ die ein jeder Klang auf Saiten oder in Pfeiffen bey'm Anschlagen oder Anblasen zu machen supponiret wird; (2) in der Saiten oder Pfeiffen Länge und Kürze. Wenn ich J. E. sehe/ daß der Klang g sechsmahl bebe/ so folget daraus/ daß die unterliegende Tertia, e solches nur fünffmahl verrichte/ und in dieser Proportion 6 - 5 bestehet die Form oder die Abbildung der Tertia minoris, ich mag die Schläge oder Zahlen multipliciren/ wie ich will. Solche Proportiones radicales nun/ wie sich nemlich ein jeder Klang gegen dem andern in einer Melodie verhalte/ zeigt die oberste Reihe der Zahlen bey vorhergehender Operation an. Dahingegen die untersten Zahlen/ als Proportiones copulatae, nur eine einzige Saite vorstellen/ die alhier in 3600 Theile abgemessen/ und die Haupt-Materie des Monochordi ist; bey selbiger wird jedem Klang/ vor sich/ ein gewisser numerus afficirt/ als J. E. dem b 1000/ den b 500; nicht/ daß die Saite/ bey Hervorbringung des Klanges b, so viel Schläge mache/ denn da müssen die Zahlen just umgekehret seyn; sondern daß der Steg/ welchen man unter der Saite hin und herziehen/ und selbige damit gleichsam kürzer oder länger machen kan/ das eine mahl 1000/ das andere mahl aber 500 Theile der Saite absticht und abnimmet/ und bey jeder allergeringsten Bewegung einen andern Ton macht.

CXXIX.

Überhaupt kommt die Sache darauf an: wenn ich von Theilen der Saiten rede/ so lege ich allemahl dem tieffen Ton den größten numerum bey/ weil er ein größeres spatium der Saiten/ und also mehr Theile derselben erfordert; rede ich aber von Diadromis oder Beugungen in den Saiten oder Pfeiffen/ so ist es umgekehret/ und muß dem feinsten oder höchsten Klang allemahl der größte numerus beygelegt werden/ weil er die meisten tremores macht/ es sey nun die Proportion, wie sie wolle. Dieses Letztere habe in den radical-Zahlen beobachtet/ das Erstere aber in den copulatis vorstellen wollen/ welches nicht nur den Unkundigen

gen zum Unterricht/ sondern auch denen/ die sonst sinistre von dieser Eintheilung urtheilen möchten/ zur Nachricht dienen kan. Boethius hat Lib. IV eben diese Ordnung gehalten/ wenn er cap. 4 so schreibt: Nec lectorem res illa conturbet, quod intendentes sæpe spatia proportionum numero majore signavimus, remittentes vero minore, cum intensio acumen faciat, remissio gravitatem. Illic enim tantum proportionum spatia signabamus, nihil de gravitatis aut acuminis proprietate laborantes, atque ideo & in acumen majoribus numeris intendimus, & minoribus in gravitatem sæpe remisimus. Hic verò, ubi chordarum spatia sonosque metiemur, naturam rerum sequi necesse est, majorique longitudini chordarum, ex qua gravitas existit, ampliores, minori verò, ex qua vocis acumen nascitur, dare breviores, sc. numeros.

CXXX.

Wir haben demnach gesehen und gleichsam mit Händen gegriffen/ daß auf die allereinfältigste Weise/ und in der schlechtesten Octaven-Eintheilung/ unter vier und zwanzig speciebus derselben/ mehr nicht als zwey gefunden werden/ die zwey andern gleich sehen; daß demnach solcher Gestalt/ communi consensu & sano sensu, etiam in Genere diatono a) wenigstens zwey und zwanzig Modi tonici pro speciebus diversis unvidersprechlich passiren sollen und müssen.

CXXXI.

Allein/ man bedencke doch die Thorheit derjenigen/ die aus besagtem Genere absonderlich die heutigen Modos beurtheilen wollen/ und doch die chromatischen Claves hinten und vorne gebrauchen/ als ohne welchen kein Stück/ das Art haben soll/ gesetzt werden mag. Wir moduliren allwege in Genere diatono-chromatico, und wollen doch unsere Modos nur aus der bloßen/ alten/ kahlen und armen scala diatona herholen. Wir wollen die Griechischen Tropos hervorheben und beybehalten/ betrachten aber nicht/ daß solche durch alle drey Genera geführt worden/ und also die locatio hemitonii zur Erkänntniß derselben ein pur lauterer non ens sey/ weil dadurch kein Modus, in Genere chromatico (des enharmonii zu geschweigen) beurtheilt werden mag.

CXXXII.

Olims Zeiten ließ es sich thun/ denn da wolten die wenigsten was von den dreyen

I

Ge-

a) Ich muß hier nochmals wiederholen/ daß man durch das Genus diatonum alhie/ die in alle/ auch in die chromatischen Claves, versetzte species Octavæ diatonæ verstehe.

Oder mit wenigern Complimenten/ welches ich fast lieber wählen möchte:



CXXXV.

Hier finden sich/ in 35 Noten/ das c, als Haupt-Ton/ note tonique, oder finale, sechsmahl; cis, als chorda elegantior, einmahl; d, als necessaria, zweymahl; dis, als medians, drey-mahl; e, als peregrina, einmahl; f, als necessaria, drey-mahl; fis, als elegans, einmahl; g, als Quinta, oder dominans, neunmahl; gis, als elegans ascendendo, & naturalis descendendo, zweymahl; a, als naturalis ascendendo, & elegans descendendo, drey-mahl; b, als elegans, ascendendo, & naturalis descendendo, drey-mahl; und h, als naturalis ascendendo, & elegans descendendo, einmahl. Diese Oeconomie ist richtig.

CXXXVI.

Wir wollen zur Lust noch ein Exempel ex Modo majori: Ut, Mi; und zwar im Tripel-Tact/ zur Veränderung/ hersetzen/ worinn ebenfalls alle 12 Grade natürlich/ in einer Stimme und Schrift-Zeile erscheinen.



Und

Und dergleichen sind tausend zu machen/ ob es schon bisher noch niemand à des-
sein, wohl aber par hazard gethan b). Es dient sehr zum Beweise der Nothwen-
digkeit aller 12. Grade/ die Exempel aber in so wenig Tacten werden in Modis mi-
noribus eher/ als in majoribus anzutreffen seyn.

CXXXVII.

Derowegen dann/ so gewiß als diese Grade in einem jeglichen Modo noth-
wendig und unentbehrlich sind/ so gewiß muß auch Natura Modi aus diesen Ele-
mentis & Intervallis (die acht Genera und 39 species haben) erschen und/ quoad
formam, beurtheilet werden; nicht aber aus der Scala diatona, Ratio invincibilis:
weil dieselbe alle *Elementa* nicht begreift. Quod bene notandum. Es
sind die bekandten acht Genera Intervallorum (1) Hemitonium (2) Tonus (3)
Tertia (4) Quarta (5) Quinta (6) Sexta (7) Septima (8) Octava; deren viel-
leicht nicht so bekandt: 39 species hier folgen:

*Specificatio omnium Intervallorum in Genere chromatico, per
Nomina, Numeros & Exempla.*

- | | |
|-----|--|
| I. | 1. Hemitonium minus, 24 ² 25. C ² Cis, D ² Dis, G ² Gis. B ² H. |
| | 2. Hemitonium minus, commate abundans, l. <i>Limma minus</i> . 128 ² 135. F ² Fis. |
| | 3. Hemitonium majus. 15 ² 16. Dis ² E, E ² F, Fis ² G, Gis ² A, H ² C. |
| | 4. Hemitonium majus, commate abundans l. <i>Limma majus</i> . 25 ² 27. Cis ² D, A ² B. |
| II. | 5. Tonus minor, 9 ² 10. D ² E, Fis, Gis, G ² A, B ² C, H ² cis. |
| | 6. Tonus major, 8 ² 9. C ² D, Cis ² Dis, E ² Fis, F ² G, A ² H. |
| | 7. Tonus major cum diaschismate, 225 ² 256. Dis ² F, |
| | 8. Tonus major cum diesi. 125 ² 144. Gis ² B. |

f 3

9. Ter-

a) Die Herren Familien werden gebeten/ diese Paradigmata unbeschwert zu solmifiren.

b) In meinem *Harmonischen Denckmahl* findet sich p. 17. eine Minuetta, die von un-
gefehr alle und jede sonos der gangen chromatischen Octave bloß in der letzten reprise
enthält. Beyläufig wolte der G. L. in selbigem Werke pag. 71 tactu penult. in der ersten
Mittel-Partie anstatt g f, nur ein g mit dem Puncte; it. pag. 26/ in der letzten Baß-
Zeile die erste Note ins F; ferner p. 34/ tactu 1 & 4 Bassi, die letzte Note ins dis setzen/ und
denn p. 37/ lin. 5/ tactu 9/ im Alt/ das c auslesen/ welches lauter Fehler sind/ die der Lon-
donsche Copiste/ der das Werk in andre Schlüssel versetzt/ hat einschleichen lassen.

III.

9. Tertia minor, dieſi & commate deficiens, 108¹¹125. B^{is}cis.
 10. Tertia minor, dieſi deficiens, 64¹¹75. C^{is}Dis, F^{is}Gis.
 11. Tertia minor, commate deficiens 27¹¹32. D^{is}F, Fiſſ-A.
 12. Tertia minor, 5¹¹6. C^{is}E, DiſſEis, E^{is}G, G^{is}B, GiſſH, A^{is}c, H^{is}d.
 13. Tertia major, 4¹¹5. C^{is}E, D^{is}Fiſ, E^{is}Giſ, F^{is}A, G^{is}H, A^{is}cis, B^{is}d, H^{is}dis.
 14. Tertia major dieſi abundans, 25¹¹32. C^{is}F, DiſſG, FiſſB, Giſſc.

IV.

15. Quarta dieſi deficiens, 96¹¹125. B^{is}dis.
 16. Quarta, 3¹¹4. C^{is}F, D^{is}G, DiſſGiſ, E^{is}A, FiſſH, G^{is}-c, Giſſcis, H^{is}-e.
 17. Quarta commate abundans, 20¹¹27. C^{is}Fiſ, F^{is}B, A^{is}d.
 18. Quarta cum hemitonio minore, 18¹¹25. D^{is}Giſ, G^{is}cis, B^{is}c, l. Triconu.
 19. Quarta limmate minore abundans, 32¹¹45. C^{is}Fiſ, F^{is}H, A^{is}dis.

V.

20. Quinta limmate minore deficiens, 45¹¹64. DiſſA, Diſſc, H^{is}-f. l. falſa.
 21. Quinta hemitonio minore deficiens, 25¹¹36. E^{is}-B, Giſſd. l. falſa.
 22. Quinta commate deficiens, 27¹¹40. D^{is}A, Fiſſcis, B^{is}f.
 23. Quinta, 2¹¹3, C^{is}G, C^{is}Giſ, E^{is}H, F^{is}c, G^{is}d, Giſſdis, A^{is}c, H^{is}fiſ.
 24. Quinta dieſi abundans 125¹¹192. DiſſB.

VI.

25. Sexta minor, dieſi deficiens, 16¹¹25. C^{is}Giſ, F^{is}cis, G^{is}dis, B^{is}fiſ.
 26. Sexta minor, 5¹¹8. C^{is}A, D^{is}B, DiſſH, E^{is}c, Fiſſd, Giſſc, A^{is}f, H^{is}g.
 27. Sexta major, 3¹¹5. C^{is}A, D^{is}H, E^{is}cis, Fiſſdis, G^{is}-e, B^{is}g, H^{is}gis.
 28. Sexta major commate abundans, 16¹¹27. F^{is}d, A^{is}fiſ.
 29. Sexta major, dieſi abundans, 75¹¹128. Diſſc, Giſſf.
 30. Sexta major dieſi & commate abundans, 125¹¹216. C^{is}B.

VII.

31. Septima minor, dieſi & commate deficiens, 72¹¹125. B^{is}gis.
 32. Septima minor, dieſi deficiens, 128¹¹225. F^{is}dis.
 33. Septima minor commate deficiens, 9¹¹16. D^{is}-c, Diſſcis, Fiſſc, G^{is}-f, H^{is}-a.
 34. Septima minor 5¹¹9. C^{is}B, C^{is}H, E^{is}d, Giſſfiſ, A^{is}g.
 35. Septima major, commate deficiens, 27¹¹50. D^{is}cis, B^{is}za.
 36. Septima major, 8¹¹15. C^{is}H, E^{is}dis, F^{is}c, G^{is}fiſ, A^{is}gis.
 37. Septima major diaſchismate abundans, 135¹¹256. Fiſſ-f.
 38. Septima major dieſi abundans, 25¹¹48. C^{is}ſſc, Diſſd, Giſſg. H^{is}-b.

VIII.

39. Octava 1-2. ubique perfecta. Will man den unisonum 1 - 1. ob er gleich kein Intervallum macht/ oben anſehen/ wie es denn eben nicht unrecht wäre/ ſo ſommt man juſt 40. heraus.

CXXXVIII.

Nach solcher General-Verzeichniß aller und jeder Intervallorum simplicium, (deren verschiedene locationes zusammen genommen/eine ungemeine und höchst zu bewundernde Veränderung verursachen/die auch Unkundige empfinden/ ob sie gleich so wenig/ als oft die besten Practici selbst/ die eigentlichen Ursachen davon weder wissen/ noch wissen können) wollen wir dem sinnreichen Leser hiemit den ganzen chromatischen Bau/ worinn obige Intervalla in ihrer Ordnung/ und wie sie aneinander hangen/ anzutreffen/ deutlich vorstellen. Wer denn noch bey seinen fünf Augen bleiben/ und trotz Sinn und Vernunft/ trotz Ohren und Verstand/ leugnen will/ daß jeder von den vier und zwanzig Modis tonicis seine leib eigene/ und keinem andern gemeine speciem Octavæ habe; der mag eben so leicht leugnen/ daß die Sonne glänze/ oder daß der Menschen Gesicht unterschieden sind/ mittelst des Vorwandes/ sie hätten ja alle 2 Augen in fronte, 2. Ohren an den Seiten/ eine Nase und ein Maul in der Mitten/ u. ergo sähen sie einander gleich.

CXXXIX.

Ich denke/ das Simile von den menschlichen Gesichtern und Gestalten paßt sich nicht uneben auf unsere Modos musicos: da die majores das Genus masculinum; die minores aber das foemininum anzudeuten scheinen. Denn/ wie sich kein Mensch/ unter so viel Millionen/ in der Welt finden wird/ der einem andern/ in allen Stücken/ ähnlich sähe/ ob er gleich dieselben Theile des Leibes/ jedoch immer in einer fremden und verschiedenen Proportion, besitzet; also sieht auch wahrhaftig kein Modus dem andern in allen gleich/ sondern hat jederzeit/ bald hie bald da/ eine differentem Proportionem. Und hergegen/ wie bisweilen/ doch ganz selten/ ein Gesicht/ ein Leib/ mit dem andern/ in gewissen Stücken/ eine Aehnlichkeit hat/ daß mancher/ der sie obenhin ansieht/ meynen solte/ es seyn einerley Leiber/ einerley Art Gesichter; also trifft man auch unter den vier und zwanzig Modis in Genere diatono ein paar an/ die/ wie bereits dociret/ in gewissen Umständen/ andern gleich sehen/ so/ daß mancher diatonischer Solmisator Stein und Baum aus der Erden schweren solte/ es sey unum & idem. Aber es verhält sich doch im Grunde ganz anders/ wie bald dargethan/ und mathematicè erwiesen werden soll.

CXL.

Hierndächst mag auch einer/ beyläufig/ durch das Gleichniß von Augen und

und Ohren kennen lernen/ wie er von den hemitonis in Scala diatona, von Mi und FA, f. v. raisonniren soll; denn/ obgleich das eine Auge und das eine Ohr eben wie das andere aussieheth/ ob sie gleich einer Größe und Materie sind/ ob sie gleich einerley functiones haben/ zc. so wird doch das rechte Auge wohl ein anders Auge seyn/ als das lincke/ u. f. w.

CXLI.

(Ich dencke immer/ es lieffen sich die vier und zwanzig Modi gar wohl mit den 24 Stunden vergleichen/weil wir doch nur 12 Zahlen dazu gebrauchen/ und selbige wiederhohlen/ ohne daß sich die Stunden nach den Zahlen richten. Da möchten denn die Tages-Stunden den Modis majoribus, die Nacht-Stunden her gegen den minoribus compariret werden. Und ob zwar eine jede dieser Stunden der andern an Länge/ in quantitate, billig gleich seyn solte/ so ist doch in den übrigen Sachen/ in qualitate, keine Stunde wie die andere; sondern eine jede bringt unzehlbare Veränderung/ sowohl an und für sich/ als in Betracht der Anwendung/ mit sich. Sie sind alle in 60 Minuten abgetheilet; aber unter 1000 Uhren wird es rar seyn/ wenn zwo überein kommen/ sed hæc in parenthesi) Nun zum Werck!

Scala integra Diatono-Chromatica.

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. min.	Limma. maj.	Hemit. min.	Hemit. maj.	Hemit. maj.	Limma minus	Hemiton
Proport. radic.	24 - 25.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.	129 - 135.	15 -
Proport. copul.	3600.	3456.	3200.	3072.	2880.	2700.	2560.
Claves,	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis
	8.	9.	10.	11.	12.		
	majus	Hemit. min.	Hemit. maj.	Limma maj.	Hemit. min.	Hemiton. maj.	
	- 16.	24 - 25.	15 - 16.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.	
	2400.	5304.	2160.	2000.	1920.	1800.	
	G	Gis	A	B	H	c.	

Mo

Modorum majorum

Scalae peculiares.

1.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. minus	Limma. maj.	Tonus minor	Hemit. majus	Limma minus	Hemit. maj.	Hemit.
Proport. radic.	24 - 25.	25 - 27.	9 - 10.	15 - 16.	128-135.	15 - 16.	24-
Proport. copul.	3600.	3456.	3200.	2880.	2700.	2560.	2400.
Claves.	G.	Cis	D. *	E.	F.	Fis.	G.

	8.	9.	10.	11.	
	minus	Hemiton. maj.	Limma maj.	Hemiton. min.	Hemiton. maj.
	- 25.	15 - 16.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.
	2304.	2160.	2000.	1920.	1800.
	Gis.	A.	B.	H.	C.

2.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Limma maj.	Hemit. min.	Tonus maj. diat. abundans.	Limma minus	Hemit. maj.	Hemit. min.	Hemit.
Proport. radic.	25 - 27.	24 - 25.	225 - 256.	128-135.	15 - 16.	24 - 25.	15 -
Proport. copul.	3456.	3200.	3072.	2700.	2560.	2400.	2304.
Claves.	Cis.	D.	Dis.	* F.	Fis.	G.	Gis.

	8.	9.	10.	11.	
majus	Limma maj	hemiton. min.	hemiton. maj.	hemiton. minus.	
	16.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.	24 - 25.
	2160.	2000.	1920.	1800.	1728.
	A	B	H	c	cis.

3.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. min.	hemiton. maj.	Tonus maj.	hemiton. maj.	hemiton. min.	hemit. maj.	Limma
Proport. radic.	24 - 25.	15 - 16.	8 - 9.	15 - 16.	24 - 25.	15 - 16.	25 -
Proport. copul.	3200.	3072.	2880.	2560.	2400.	2304.	2160.
Claves.	D	Dis	E *	Fis.	G	Gis	A
	8.	9.	10.	11.			
	maj.	hemiton. min.	hemiton. maj.	hemiton. min.	Limma maj.		
	27.	24 - 25.	15 - 16.	24 - 25.	25 - 27.		
	2000.	1920.	1800.	1728.	1600.		
	B	H	c	cis	d.		

4.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	hemit. maj.	hemiton. maj.	Tonus maj.	hemiton. min.	hemiton. maj.	Limma maj.	hemiton.
Proport. radic.	15 - 16.	15 - 16.	8 - 9.	24 - 25.	15 - 16.	25 - 27.	24 -
Proport. copul.	3072.	2880.	2700.	2400.	2304.	2160.	2000.
Claves.	Dis	E	F *	G	Gis	A	B.
	8.	9.	10.	11.			
	minus	hemiton. maj.	hemiton. min.	Limma maj.	hemiton. min.		
	25.	15 - 16.	24 - 25.	25 - 27.	24 - 25.		
	1920.	1800.	1728.	1600.	1536.		
	H	c	cis	d	dis.		

5.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemiton. maj.	Limma min.	Tonus min.	hemiton. maj.	Limma maj.	hemit. min.	hemiton.
Proport. radic.	15 - 16.	128 - 135	9 - 10.	15 - 16.	25 - 27.	24 - 25.	15 -
Proport. copul.	2880.	2700.	2560.	2304.	2160.	2000.	1920.
Claves.	E	F	Fis *	Gis	A	B	H

Gra.

8.	9.	10.	11.
maj, hemiton, min, Limma maj,	hemiton, min,	hemiton, maj,	
16. 24 - 25.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.
1800.	1728.	1600.	1536. 1440.
c	cis	d	dis e.

6.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Limma min,	hemiton, maj,	Tonus min,	Limma maj,	hemiton, min,	hemit, maj,	hemiton,
Proport. radic.	128-135	15 - 16.	9 - 10.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.	24-
Proport. copul.	2700.	2560.	2400.	2160.	2000.	1920.	1800.
Claves,	F	Fis	G	A	B	H	c

8.	9.	10.	11.
min, Limma maj,	hemiton, min,	hemiton, maj,	hemiton, maj,
25. 25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.
1728.	1600.	1536.	1440. 1350.
cis	d	dis	e f.

7.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	hemiton, maj,	hemiton, min,	Tonus maj, cum dieß,	hemit, min,	hemit, maj,	hemit, min,	limma
Proport. radic.	15 - 16.	24 - 25.	125 - 144.	24 - 25.	15 - 16.	24 - 25.	25-
Proport. copul.	2560.	2400.	2304.	2000.	1920.	1800.	1728.
Claves,	Fis	G	Gis	B	H	c	cis

8.	9.	10.	11.
maj, hemiton, min,	hemiton, maj,	hemiton, maj,	Limma min,
27. 24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.	128 - 135.
1600.	1536.	1440.	1350. 1280.
d	dis	e	f. fis.

III

Gra

8.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemiton. min.	hemiton. maj.	Tonus maj.	hemiton. maj.	hemit. min.	Limm. maj.	hemit.
Proport. radic.	24 - 25	15 - 16	8 - 9	15 - 16	24 - 25	25 - 27	24 -
Proport. copul.	2400.	2304.	2160.	1920.	1800.	1728.	1600.
Claves.	G	Gis	A *	H	c	cis	d

	8.	9.	10.	11.
	min. hemiton. maj.	hemiton. maj.	Limma minus.	hemiton. maj.
	25 - 15	15 - 16	128 - 135	15 - 16
	1530.	1440.	1350.	1280.
	dis	e	f	fis
				g.

9.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemiton. maj.	Limma maj.	Tonus min.	hemiton. min.	Limma maj.	hemit. min.	hemiton.
Proport. radic.	15 - 16	25 - 27	9 - 10	24 - 25	25 - 27	24 - 25	15 -
Proport. copul.	2304.	2160.	2000.	1800.	1728.	1600.	1536.
Claves.	Gis	A	B *	c	cis	d	dis

	8.	9.	10.	11.
	maj. hemiton. maj.	Limma minus.	hemiton. maj.	hemiton. min.
	16 - 15	128 - 135	15 - 16	24 - 25
	1440.	1350.	1280.	1200.
	e	f	fis	g
				gis.

10.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Limma maj.	Hemiton. min.	Tonus min.	Limma maj.	hemit. min.	hemit. maj.	hemiton.
Proport. radic.	25 - 27	24 - 25	9 - 10	25 - 27	24 - 25	15 - 16	15 -
Proport. copul.	2160.	2000.	1920.	1728.	1600.	1536.	1440.
Claves.	A	B	H *	cis	d	dis	e

Gra.

8.	9.	10.	11.
ma]. Limma minus.	hemiton, maj.	hemiton, min.	hemiton, maj.
16. 128 - 135.	15 - 16.	24 - 25.	15 - 16.
1350.	1280.	1200.	1152. 1080.
f	fis	g	gis a.

11.)

Grados.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. min.	hemit. maj.	Tonus maj.	hemit. min.	hemiton, maj.	hemiton, maj.	Limma
Proport. radic.	24 - 25.	15 - 16.	8 - 9.	24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.	128 -
Proport. copul.	2000.	1920.	1800.	1600.	1536.	1440.	1350.
Claves.	B	H	c *	d	dis	e	f

8.	9.	10.	11.
min.	hemiton maj.	hemiton, min.	Limma maj.
135.	15 - 16.	24 - 25.	15 - 16.
1280.	1200.	1152.	1080. 1000.
fis	g	gis	a b.

12.)

Grados.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. maj.	hemit. min.	Tonus maj.	hemit. maj.	hemiton majus	Limma minus	hemiton.
Proport. radic.	15 - 16.	24 - 25.	8 - 9.	15 - 16.	15 - 16.	128 - 135.	15 -
Proport. copul.	1920.	1800.	1728.	1536.	1440.	1350.	1280.
Claves.	H	c	cis *	dis	e	f	fis

8.	9.	10.	11.
maj.	hemiton, min.	hemiton, maj.	Limma maj.
16.	24 - 25.	15 - 16.	25 - 27.
1200.	1152.	1080.	1000. 960.
g	gis	a	b h.

Cal-

CALCULI.

C | Cis, 2 $\frac{1}{2}$: 2 $\frac{1}{2}$. hemis. min.

D, 8: 9. Ton. maj.

E, 4: 5. Tertia maj.

F, 3: 4. Quarta.

Fis, 3 $\frac{1}{2}$: 4 $\frac{1}{2}$. Quarta cum limm. min.

G, 2: 3. Quinta.

Gis, 16: 25. Sexta min. diesi defici.

A, 3: 5. Sexta major.

B, 5: 9. Septima minor.

H, 8: 15. Septima major.

c, 1: 2. Octava.

Cis | D, 25: 27. Limma maj.

Dis, 8: 9. Tonus major.

F, 25: 32. Tertia maj. cum diesi.

Fis, 20: 27. Quartr cum comm.

G, 25: 36. Quinta hemiton. min. defici.

Gis, 2: 3. Quinta.

A, 5: 8. Sexta minor.

B, 125: 216. Sexta maj. cum diesi & com.

H, 5: 9. Septima minor.

c, 25: 48. Sept. maj. cum diesi.

cis, 1: 2. Octava.

D | Dis, 24: 25. hemiton. min.

E, 9: 10. Tonus minor.

Fis, 4: 5. Tertia major.

G, 3: 4. Quarta.

Gis, 18: 25. Quarta cum hemiton. min.

A, 27: 40. Quinta comm. deficiens.

B, 5: 8. Sexta minor.

H, 3: 5. Sexta major.

c, 9: 16. Septima minor comm. defici.

cis, 27: 50. Septima major comm. defici.

d, 1: 2. Octava.

Dis | E, 15: 16. hemiton. maj.

F, 225: 256. Tonus maj. cum Diaschif.

G, 25: 32. Tertia maj. cum diesi.

Gis, 3: 4. Quarta.

A, 45: 64. Quinta lim. min. def.

B, 125: 192. Quint. diesi abund.

H, 5: 8. Sexta minor.

c, 75: 128. Sexta maj. cum diesi.

cis, 9: 16. Sept. min. comm. def.

d, 25: 48. Sept. maj. diesi abund.

dis, 1: 2. Octava.

E | F, 15: 16. hemiton. maj.

Fis, 8: 9. Ton. maj.

Gis, 4: 5. Tertia maj.

A, 3: 4. Quarta.

B, 25: 36. Quinta hem. min. def.

H, 2: 3. Quinta.

c, 5: 8. Sexta min.

cis, 3: 5. Sexta maj.

d, 5: 9. Sept. min.

dis, 8: 15. Sept. maj.

e, 1: 2. Octava.

F | Fis, 128: 135. lim. min.

G, 8: 9. Ton. maj.

A, 4: 5. Tertia maj.

B, 20: 27. Quarta cum comm.

H, 32: 45. Quart. cum lim. min.

c, 2: 3. Quinta.

cis, 16: 25. Sexta min. diesi. defici.

d, 16: 27. Sexta maj. cum comm.

dis, 128: 225. Sept. min. diesi. defici.

e, 8: 15. Septima major.

f, 1: 2. Octava.

Fis | G, 15:16. hem. maj.
 Gis, 9:10. Ton. min.
 B, 25:32. Tert. maj. cum dießi;
 H, 3:4. Quarta.
 c, 45:64. Quinta, lim. min. def.
 cis, 27:40. Quinta, comm. defic.
 d, 5:8. Sexta min.
 dis, 3:5. Sexta maj.
 e, 9:16. Sept. min. comm. def.
 f, 135:256. Sept. maj. diatichism. abund.
 fis, 1:2. Octava.

G | Gis, 24:25. hem. min.
 A, 9:10. Ton. min.
 H, 4:5. Tert. maj.
 c, 3:4. Quarta.
 cis, 18:25. Quarta cum hem. min.
 d, 2:3. Quinta.
 dis, 16:25. Sexta min. dießi def.
 e, 3:5. Sexta maj.
 f, 9:16. Sept. min. comm. def.
 fis, 8:15. Sept. maj.
 g, 1:2. Octava.

Gis | A, 15:16. hem. maj.
 B, 125:144. Ton. maj. cum dießi.
 c, 25:32. Tert. maj. cum dießi.
 cis, 3:4. Quarta.
 d, 25:36. Quinta hem. min. def.
 dis, 2:3. Quinta.
 e, 5:8. Sexta min.
 f, 75:128. Sexta maj. cum dießi;
 fis, 5:9. Sept. min.
 g, 25:48. Sept. maj. cum dießi;
 gis, 1:2. Octava.

A | B, 25:27. lim. maj.
 H, 8:9. Ton. maj.
 cis, 4:5. Tert. maj.
 d, 20:27. Quarta cum comm;
 dis, 32:45. Quarta cum lim. min.
 c, 2:3. Quinta.
 f, 5:8. Sexta min.
 fis, 16:27. Sext. maj. cum comm.
 g, 5:9. Sept. min.
 gis, 8:15. Sept. maj.
 a, 1:2. Octava.

B | H, 24:25. hem. min.
 c, 9:10. Ton. min.
 d, 4:5. Tertia major.
 dis, 96:125. Quarta, dießi def.
 e, 18:25. Quart. cum hem. min.
 f, 27:40. Quinta, comm. def.
 fis, 16:25. Sext. min. dießi def.
 g, 3:5. Sexta maj.
 gis, 72:125. Sept. min. dießi. & com. def.
 a, 27:50. Sept. maj. comm. def.
 b, 1:2. Octava.

H | c, 15:16. hem. maj.
 cis, 9:10. Ton. min.
 dis, 4:5. Tertia maj.
 e, 3:4. Quarta.
 f, 45:64. Quinta lim. min. def.
 fis, 2:3. Quinta.
 g, 5:8. Sexta min.
 gis, 3:5. Sexta maj.
 a, 9:16. Sept. min. comm. def.
 b, 25:48. Sept. maj. cum dießi;
 h, 1:2. Octava.

CXLII.

CXLII.

Ich will nun doch den hemitonius majoribus, $a) 16 : 15$ / die unverdiente Ehre thun/ und mit denselben die Operation vor allen andern anstellen; damit die hemitonien-Krämer durch ihre eigene Rechnung überzeuget werden/ daß sie bloß her lauter falsche Waare zu Markte gebracht/ wenn ihnen/ omitta chorda peregrina, seu Tertia minore, in Modis duris, in die Augen fallen folgende

Theoremata ex Scalis.

C dur hat in Scala Diatono-chromatica seine hemit. maj. in $4/6/8$ und 11 . Grad.

Cis	5/7 und 10.
D	2/4/6 und 9.
Dis	1/2/5 und 8.
E	1/4/7 und 11.
F	2/6/10 und 11.
Fis	1/5/9 und 10.
G	2/4/8/9 und 11.
Gis	1/7/8 und 10.
A	6/7/9 und 11.
B	2/5/6/8 und 10.
H	1/4/5/7 und 9.

CLXIII.

Ich könnte nun leicht auf eben diese Weise/ und wie oben s. CXI. in Genere diatono geschehen/ mit dem Tono majori & minori, mit dem Limate majori & minori $b)$ wie auch mit dem hemitonio minori operiren; allein ich überlasse solches/ Kürze halber/ denen/ die sonst nicht glauben wollen/ daß alle diese Sachen in je-

- $a)$ Weng sitas hemitoniorum differentiam Modi machte. so hätte es ja wol ein einziger Grieche gesagt; aber ob sie gleich alle von den Modis, als ihren Gebuhren/ mit Nahmen und Zunahmen/ nach der Ordnung/ und in allen Generibus handeln/ so spricht doch keiner ein Wort von dieser Sache/ sondern es bezieht sich ein jeder bloß auf das Graue & acutum, wenn er die Tropos distinguiren soll. vid. præ cæter. Aristid. Quint. p. 23. Welches Silentium ein starker Beweis wieder die sonst curieuse Moden Lehre ist. Es schadet auch nicht/ wenn dieses gleich zum andern mahl erinnert wird.
- $b)$ Das Lamma minus macht hier bey dieser Einrichtung nur in 10. Modis eine Veränderung/ massen es im D und Dis nicht befindlich ist.

jedem Ton dieser Scalæ, an und vor sich/ eine Diverſitatem hervor bringen. So wird auch einer/ der nur Luſt hat/ die Scalas ſowohl als Calculos, nach Belieben/ durch die Tertien verändern/ und wo der Asteriscus ſtehet/ anſtatt der majoris, die minorem ſetzen/ ſo dann die Operationem, per Modos molles, darinn noch der größte Unterſcheid ſtecket/ gar leicht ſelbſt anſtellen können/ ohne daß es weiter nöthig ſey/ beſſerfalls alhier mehr Vorſtellungen zu thun. Nur will mir ausbitten/ daß noch Raum haben mögen folgende wenige

Theoremata ex Calculis.

- 1.) C hat *Quartam limm. abundantem*, & *Sextam minor*, dieſi *deficientem*, und alſo zwey Abzeichen/ deren eines was überflüſſiges/ und das andere was mangelhaſſtes weiſet.
- 2.) Cis hat *Limma majus*, *Tertiam maj.* dieſi *abundantem*, *Quartam cum commate*, *Quintam hem. min. deficientem*, *Sextam maj.* dieſi & *comm. abundantem*, *Septimam majorem* dieſi *abundantem*, und alſo ſechs Abzeichen/ worunter fünf/ die zu viel bekommen.
- 3.) D hat *Quartam cum hem. minore*, *Quintam commate deficientem*, *Septimam min. comm. deficientem*, *Septimam maj. comm. deficientem*, und alſo vier Abzeichen/ darunter drey mangelhaſſte.
- 4.) Dis hat *Tonum maj. cum diaſchiſmate*, *Tertiam majorem cum dieſi*, *Quintam limmate min. deficientem*, *Quintam dieſi abundantem*, *Sextam maj. cum dieſi*, *Septimam minorem comm. deficientem*, *Septimam majorem cum dieſi*, und alſo ſieben Abzeichen/ darunter 5 zu groß.
- 5.) E hat *Quintam hem. min. deficientem*, und ſonſt die Richtigkeit ſeiner Intervallorum zum ſonderlichen Abzeichen.
- 6.) F hat das *Limma minus*, *Quartam cum commate*, *Quartam cum limmate minore*, *Sextam min. dieſi deficientem*, *Sextam maj. cum commate*, *Septimam dieſi deficientem*, und alſo ſechs Abzeichen/ darunter 4 zu groß.
- 7.) Fis hat *Tertiam maj. cum dieſi*, *Quintam limmate minori deficientem*, *Quintam commate deficientem*, *Septimam min. commate deficientem*, *Septimam majorem cum diaſchiſmate*, und alſo fünf Abzeichen/ darunter drey zunehmende.

- 8.) G hat *Quartam cum hemiton. minore*, Sextam minor. diesi deficientem, Septimam minorem commate deficientem, und also drey Abzeichen/ deren zwey abnehmen.
- 9.) Gis hat Tonum majorem diesi abundantem, Tertiam majorem cum diesi, *Quintam hemiton. min. deficientem*, Sextam maj. diesi abundantem, Septimam majorem cum diesi, und also fünf Abzeichen/ deren vier zunehmen.
- 10.) A hat das Limma majus, *Quartam cum commate*, *Quartam cum limmate minore*, Sextam majorem cum commate, und also vier Abzeichen/ die alle zu groß sind.
- 11.) B hat *Quartam* diesi deficientem, *Quartam cum hemit. minore*, *Quintam* commate deficientem, Sextam minorem diesi deficientem, Septimam min. diesi & commate deficientem, Sextam maj. commate deficientem, und also 6 Abzeichen/ unter welchen 5 defect.
- 12.) H hat *Quintam limm. min. deficientem*, a) Septimam min. commate deficientem, Septimam maj. cum diesi, und also drey Abzeichen/ darunter zwey mangelhafte.

CXLIV.

Hieraus fließen nun wiederum viele artige Corollaria, die ich aber/ um den Leser nicht ferner durch solche pedantische Lehr-Art verdrießlich zu machen/ dieses mahl stillschweigend übergehen/ und dessen eigenem Nachdenken überlassen will/ wenn ich nur noch das einzige werde bemercket haben/ daß die in Genere diatono sich gleichsehende C und E, item F und A, in gegenwärtigen chromatischen Scalis eine ganz andere Gestalt gewinnen; massen erstlich das C seine hemitonia majora im $4/6/8$ und 11 Grad; E aber dieselbe im $1/$ (wie der ehrliche Phrygius) $4/7$ und 11 führt; so dem hat C seine hemitonia minora im $1/7$ und 10 . Grad; E hergegen aber im $6/8$ und 10 . Ferner hat C ein limma minus im fünfften; E hergegen eins im zweyten Grad. Weiter hat C zwey limmata majora im 2 und 9 ; E her-

(2) Die falsche Quinten oder groffe Quarten sind deswegen mit andern Schrifften gesetzt/ weil diese Intervalla sind/ die man nicht entbehren kan; sie solten doch/ von Rechts wegen/ entweder Quartæ hemitonia minore abundantes, oder auch Quintæ hemitonia minore deficientes seyn/ die übrigen sind unrichtig/ aber vor der Hand nicht anders zu bekommen wenn man auch noch so viel daran wenden wolte.

hergegen dieselbe im 5 und 9 Grad. Hiernächst hat auch C bey der Sexta minor etwas besonders/nemlich/ eine dies in zu wenig; E hergegen weist im Calculo alle seine Intervalla sehr rein auf/ worinn es ihm kein einziger Modus gleich thut. Sie set man nun/ vor/ andere/ den Modum Fan/ so hat derselbe seine hemitonia majora im 1/5/9 und 10 Grad/ A hergegen/ welches jenem in Genere diatono so ähnlich sicheit/ hat hier/ in der chromatischen Octave/ eine ganz andere Beschaffenheit/ und setzet seine hemitonia majora im 6/7/9 und 11 Grad. Das F hat seine hemitonia minora im 5/7 und 9; A hergegen im 2/5 und 10 Grad. Das limma minus findet sich bey'm F gleich auf der ersten Stufe; bey'm A hergegen erst auf der achten. F hat ferner zwey limmata majora, eins im vierten und eins im achten Grad; A hergegen hat dieselbige im ersten und vierten. Weiter bemerckt man im F bey sechs Intervallis was besonders/ deren 4 zu groß und drey zu kleine seynd. Hergegen stossen bey'm A nur vier solcher Abzeichen auf/ die alle vier zu groß sind. conf. Calcul. So fällt's besser in die Augen/ und da sehen sie einander so gleich als Petrus dem Diebe.

Ch	at	limma	maj.	im	2/9.	Grad.	limm.	min.	im	5.	hem.	maj.	im	4/6/8/ 11.	minus	1/7/10.
E					5/9.					2.				1/4/7/ 11.		6/8/ 10.
F				4/8.						1.			2/6/10/ 11.		5/7/ 9.	
A				1/4.						8.			6/7/9/ 11.		2/5/ 10.	

CXLV.

Wolte nun jemand hierauf einwerffen/ diese Eintheilung wäre unrein und mangelhaft; die limmata, dieses, schismata, diaschismata, und dergleichen Zeug/ brauche man nicht/ wenn eine gleich-schwebende Temperatur in die Welt kömme/ und alsdann würde meine bisherige mathematischen Argumenta auf einmal über einen Hauffen liegen; weil so dann kein hemitonium minus, kein tonus major &c. Platz finden könnte. Antwort: Es ist ersichtlich ganz recht/ daß bey einer gleichschwebenden Temperatur, da alle Intervalla einerley Proportionen halten/ kein tonus minor, kein hemitonium minus, kein limma &c. nöthig sey; aber/ ubi sunt gaudia? Wo ist denn diese gewünschte/ gleichschwebende Temperatur? Ich habe sie noch nirgend/ als in des Herrn Neidhardts Buche angetroffen. Des Herrn

Chri-

Christophori Alberti *Sims* Temperatura Practica gehet einen andern Weg. (a) Und ob ich gleich jene / oder eine reinere Temperaturam, auf alle Art und Weise billige / verlanqe und zu befördern suche / so ist sie doch / so viel ich weiß / nie recht ad Praxin gebracht. So lange aber / bis solches geschieht / muß man gleichwohl seine Eintheilung nach der gewöhnlichen und gebräuchlichen Fabrique machen / und warten / daß dereinst eine neuere und reinere eingeführt werde / denn das sind keine Sachen / die etwan von einem oder andern Wohlgesimten / oder von einer überzeugenden Schrift / sondern von viel tausend Menschen / die ihre Hand-Arbeit darnach einrichten müssen / dependirt. Und die lassen sich so leicht von einem Privaten nichts / das ihnen neu scheint / vorschreiben / ob es gleich noch so vernünftig seyn möchte. Die Temperatur die wir auf unsern Clavicimbeln gebrauchen / geht noch mit ; aber es fehlt ihr ein langes und breites an der vorgeschlagenen Gleichschwebung.

CXLVI.

Fürs andere so muß man ja doch auch bey der allerrichtigsten und nur ersinnlich-allerbesten Temperatur die Intervalla, schismate abundantia oder deficientia, für rein passiren lassen / und wolte ich meine Lust sehen / wie bey solcher Beschaffenheit die Herren Solmifatores ihre Modos per locationem hemitonii unter-

schel-

- (a) Dieses Werk habe ich zwar lange gesucht / aber ungeachtet vieler Mühe nur neulich erst vor ziemliche Bezahlung erhalten. Der Herr Autor ist ein Braunschweig-Lüneburgischer Geometra in dem Fürstenthum Blandenburg und Gräflich-Stollbergischen; das Buch macht etwa 15 Bogen aus / und ist zu Berningeroda gedruckt. Was die Temperaturam (welche den geringsten Theil und nur 2 Bogen des Buchs einnimmt) selbst betrifft / so wäre es nach solcher eine gar leichte Sache / da man die 12 Sonos in der Octava, durch die angegebene medias proportionales (mit welchen Claverus schon 1707. in seinen Anmerkungen p. 11. zu thun hatte) dergestalt gefunden zu haben gedenket / nunmehr ein Lied oder Concert aus allen chromatischen Tonis so zu spielen / daß es klinge / als wenn es aus einem diatonischen clave daneben gespielter würde. Es käme auf eine gute Probe an. Ich conformirte mich hierinn dem sentiment des berühmten Herrn *Ruhnau* in Leipzig / und lasse die Propositiones Sinnanias in ihren Würden / um desto mehr / weil sie von dem Herrn Superintendenten *Neuß* herrühren; nur kömmt mirs vor / als hätte man die Ohren dabey nicht mit zu Rathe gezogen / wie solchs gemeinlich bey Mathematicis, die keine Musici sind / hindangesetzt werden. Es scheint mir auch etwas fremdes / daß in dem Buche nur des *Werckmeisters* / keinesweges aber des *Neidhards* gedacht worden / den man doch billig / als einen Eiß-Precher / mit ins Conseil hätte kommen lassen mögen.

scheiden wolten/ weil sich so dann dieses hemitonium, wie das böse Geld/ in una eademque forma & proportionem, allenthalben finden lassen würde. Da hätten sie denn 12 richtige so genannte hemitonia, in einer jeden Octava, und dürfte denen die Sünde desto leichter vergeben werden/ die nur bisher von zweyen (wiewohl in diatono) geredet haben. Da könnte man denn/ in gewissem Verstande/ mit Recht sagen/ nicht/ Mi & Fa sunt tota Musica; sondern umgekehrt: Tota Musica est Mi & Fa, a) so wie einer vor dem Louvre oder Escorial sprechen möchte: Der ganze Pallast sey Stein und Kalk/ oder/ Stein und Kalk sey die Seele des Gebäudes. Elementa kan mans nennen; aber keinesweges Animam. Es gemahnt mich bald mit der Alten ihrer Meinung von den hemitoniis, als wie mit der Einbildung gemeiner Leute von dem Puls/ welchen sie aus bloßer Gewohnheit und Bequemlichkeit nur an der Hand suchen/ da er doch an andern Leibes-Theilen eben so wohl befindlich ist.

CXLVII.

Drittens/ so hat ein jeder Ton/ der zum Fundament eines Modi gesetzt wird/ quā sonus, schon solche Eigenschaften an sich/ die ihn von allen andern Klängen völlig und satfsam unterscheiden/ ihn eine ganz andere Art/ Figur/ Rahmen/ Kraft und Natur ertheilen/ b) wenn auch die gleichschwebende Temperatur heute diesen Tag/ durch Kayser- und Königliche Verordnungen/ allenthalben eingeführt werden sollte/ so daß man deswegen nicht befürchten darff/ es werde bey solcher Einrichtung ein Modus wie der andre klingen und nichts gewonnen seyn. Denn

n 3

Das

- (a) Il Semituono è il Sale, e il condimento, e la ragione d'ogni buona harmonia nella Musica. So lautendes Zarlini Worte im Register/ und weisen ad pag. 217. Vol. I. Am besagten Orte aber heisset also: Nel Semituono maggiore consiste tutto 'l buono nella Musica, e senza lui ogni Modulatione e ogni Harmonia è dura, aspra, e quasi inconsonante. Da mercklich/ insonderheit bey den ersten Worten/ dreyerley an. Erstlich/ daß diese 12 hemitonia, in specie die chordæ unter denselben/ die oben elegantiores genennet worden/ freylich das Salz und Gewürz sind. Zum andern/ daß dem ungeschickter dieseibe eben so wenig die Ursache guter Harmonie seyn können/ als Stein und Kalk die Ursache eines guten Hauses sind. Drittens/ daß Zarlinaus Kluglichkeit/ wenn er nicht von der Harmonie in genere, sondern von der Harmonie in der Music speciatim redet/ weil er wohl wußte/ daß es auch Harmonien gibt/ die gar keinen Klang haben.
- (b) Omnis sonus habet figuram, nomen, durationem, prestantem; Bach. Sen. Introd. Art. Mus. pag. 16. 17. Sonorum Prestantes sunt infinitæ, Aristid. Quintil. L. I. de Mus. p. 9.

Das Ding/ welches wir in der Music hoch und niedrig nennen/ und das von oben schon/ unter dem Nahmen intensionis & remissionis, geredet worden ist/ mag ein Ding von grosser Wichtigkeit/ und in Physica soni einigermaßen eben so considerable seyn/ als circulus vel centrum in Mathematica. Die Griechen rufen solches besser als wir/ und gaben ihren Tönen dieses einzige Merckzeichen und *μετρησιον*. Bisher ist es zwar/ weil es etwas sehr gemeines/ von jedem unter uns für gering gehalten worden; wie denn nichts gewöhnlicher/ als daß man die größten und wunderbahresten Wirkungen der Natur mit halben Augen ansiehet/ ja gar mit Füßen tritt/ weil sie uns täglich aufstossen/ und sich niemand die Mühe nimmt/ solche gehöriger massen zu untersuchen.

Mein! wo ist doch der Pythagoras/ der die Menschen-Stimme so nochdialisch aus- und eingetheilet hat? Solte mancher Mensch/ ja manches Kind/ das natürlicher Weise eine Stimme zum Singen hat/ wissen und sehen können/ welche künstliche/ subtile/ richtige/ abgemessene und geschwinde Bewegungen seine Kehle macht/ es würde darüber erstaunen. Es ist selbst den allertieffsinnigsten fast etwas unbegreifliches/ wie solche Bewegungen, ohne das geringste Zuthun der Vernunft/ ohne Zahl/ ohne Circel/ ohne Maas/ und Gewichte/ (wenigstens von unserer Seite) ja fast ohn unser Wissen/ in unserm eigenen Halse/ machinallisch vorgehen können.

Doch/ dieses bey Seite gesetzt; so haben viele kluge und gelehrte Leute ihren Verstand manchesmal/ über die Formirung des Klanges/ und die durch denselben Höhe und Tiefe verursachte grosse Veränderung/ gleichsam gefangen nehmen müssen. Der zu seiner Zeit berühmte Mathematicus, Abdias Creu/ legte unter andern/ obangeführter massen/ hievon ein Zeugnis ab in den Worten Quomocunque autem fiat, accidentia mutari non negandum videtur. Aliquid enim diversi saltem diversum Acumen & Gravitatis parit. i. „Wie es eigentlich zugehe/ könne man eben nicht wissen/ aber es sey doch nicht zu leugnen/ daß/ wenn auch ein Lied nur um eine Tertie oder Secunde höher transponirt würde/ sich die Accidentia dabey veränderten; und bringe die verschiedene Höhe und Tiefe allein schon einen Unterschied mit sich.

Ich meine ja wohl einen Unterscheid; gewislich nicht nur aliquid, sondern multum diversi acumen & gravitas pariunt. Ich dürfte fast sagen/ es stecke hierunter der allergrößte Unterscheid zwischen den Modis verborgen/ ob wirs gleich verabsäumt/ und dannhero noch nicht recht untersucht haben. Μεταβλὴν ἐν τοῖς τόνοις nemten es die Griechen/ inque his illorum Princeps, *Aristides Quintilianus* Lib. I. pag. 25. Sie wußten gar wohl/ wo Barthold den Mosis hoblte. Ja/ was wäre so sonderliches an allen unsern Fugen und Contrapuncten, wenn diese μεταβολή es nicht thäte? Seitemahl das meiste Wesen einer Fuge mit den Transpositionibus ejusdem Thematicis in alios Modos zu thun hat.

CLI.

Prolemæus sagt: Es sey nicht eben darum diese Mutatio tonorum, oder/ wie wir es heute nennen/ die Transpositio eingeführet worden/ daß man nur bloßkrings den feinen oder groben Stimmen damit favorisiren/ sondern daß der Modus dadurch einiger massen eine andere Gestalt bekommen möchte. Seine Worte lauten Harm, Lib. II. cap. 7. f. durch *Wallisium* übersehet/ also: Non enim graviorum acutiorumve vocum gratia factam fuisse comperiamus hanc mutationis secundum Tonum constitutionem; sed hujus gratia, nimirum, ut ab una eademque voce, NB. idem. concentus, τὸ αὐτὸ μέλος, dieselbe Melodie/ nunc à gravioribus, nunc ab acutioribus locis inchoatus, NB. *Modi quandam conversionem efficiat*; τροπὴν τινὰ τῶ ἡοῖς ἀποτελεῖν heist: Domicilii quendam Modum Cantioni perficere, dem Piede/ oder der Arie gleichsam eine andere Art Wohnung/ ein anderes Quartier / τόπον τῆς Φωνῆς, zu verfertigen. Welches nun oben/ wo die Frage von der Transposition vorgekommen/ ob dadurch der Modus verändert werde? anmercken wolle. Im XII. Stück der Leipziger Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen/ 1719. 15. Febr. lese ich/ unter dem Titel *Amsterdam*/ folgenden aus dem Journal des Savans, und von dessen Verfassern/ aus den Memoires de Trevoux gezogenen Artikel/ pag. 101. No. 8.

Eclaircissement d'un Probleme de Musique Pratique, pourquoi l'on employe quelque fois dans la Composition les tons ou modes transposez preferablement aux tons ou modes naturels? Es glauben einige/ die Unnehmlichkeit a) der Transposition bestehe nur darin/ daß alsdenn das

Stü-

a) Nicht eben die Unnehmlichkeit allemahl/ noch auch derselben contrarium, sondern eine grosse Veränderung bestehet (unter andern) darin.

Stücke aus einem höhern oder niedrigeren Ton gebe. Allein es wird hier gewiesen / daß daraus folgen würde / daß ein Stücke allezeit angenehmer klingen müsse / wenn es in einen höhern Ton versetzt werde ; b) da man doch öfters bey einem tieffern mehr Anmuth finde / c) und man würde nur das Stück auf einem Instrument spielen dürfen / welches um einen Ton höher oder niedriger gestimmt sey ; dahingegen die Erfahrung lehret / daß man alsdenn dergleichen Wirkung / wie bey der Transposition / nicht empfinde. d) Der Autor hält also dafür / der Unterscheid / den das Gehör bey der Transposition empfindet / rühre daher / weil die zwölf halben Töne / daraus die Octave besteht / nicht so accurat können eingetheilet werden / daß einer just so weit von dem andern entfernt wäre / als der andere. f) Wenn man also ein Stücke in einen andern Ton versetze / finde man darinn ganz andere Distanzen zwischen den Accorden / als im vorherigen / g) welches folglich in dem Gehör auch eine ganz andere Empfindung und Annehmlichkeit h) erwecke. (Hierunter steht folgende Remarque) „Es werden viele leicht diejenigen / welche den Wirkungen der Music weiter nachzudenken pflegen / dieses als was längst bekanntes ansehen / i) und dabey weiter fragen : Warum man nicht eben die Wirkung empfinde / wenn ein Stück „auf einem tiefer gestimmten Instrument / als wenn es auf einem höhern gestimmten im tieffern Ton gespielt wird ? wiewohl auch dieses leicht zu „beantworten wäre / k) wenn es unser Platz leiden wolte.

CLII.

Um nun ferner darzuthun / daß die Höhe und Tiefe des Tons / so bald sie ver.

- b) Solche Folge siehet man gar nicht. c) Öfters auch bey einem höhern.
 d) Die Ursachen suche man in unsern obigen Corollariis, und zwar sub lit. (v) pag. 65.
 e) Der mercklichste Unterscheid ; das acumen und die gravitas thun auch das ihrige dabey.
 f) Warum nicht ? weil das Gehör dawider protestiret ; der Autor hat hierinn groß Recht und wir pflichten ihm gerne bey. g) Zur Probe sehe man die Transposition des obigen pag. 74. befindlichen Fassenhauers an. h) Es sey angenehm oder hart / so macht es eine fremde Empfindung und Wirkung. i) Nicht so bekannt als man meinet. Gibelius und Werckmeister haben es obiter berührt / aber / die Sache ist niemahls zur Demonstration gebracht / wie in dieser Vorbereitung geschehen.
 k) Es kann solche Beantwortung unmaßgeblich aus obangelegenen Corollariis gar leicht gemacht werden.

verändert wird/ so gar bey der allerbesten Temperatur/ den Modum verändertet/ wenn auch nur der blosser Klang an und vor sich selbst betrachtet wird/ so müssen wir endlich fest setzen/ was eigentlich per Sonum verstanden werde/ und wie derselbe in einem Fall zu definiren sey. Darinn habe ich nun schon einen Vorgänger an dem vortheilichen *Sauveur*, b) welcher die Sache also beschreibet: On entend par un son ou ton le nombre des vibrations qu'une corde fait dans un tems déterminé. d. i. Durch den Klang oder Ton wird nichts anders verstanden/ als die Anzahl der Schläge oder Beugungen/ die J. E. eine Saite (oder anderes Werkzeug) in einer gewissen/ gesetzten Zeit verrichtet b)

CLIII.

Wenn nun solchemnach alle und jede Klänge in gewisser/ angesehter Zeit/ J. E. in einer Secunden Frist/ gleiche Anzahl Schläge oder vibrations unserm Gehör zuzuschicken/ so würde wirklich unter den Tönen kein Unterscheid bemercket werden können. Welles aber falsch ist/ daß der eine Klang so viel battemens macht als der andere; wahr hingegen/ daß ein jeder Ton/ quâ sonus, darinn seinen eignen numerum hält/ der zu seiner Formirung dienet und damit unser Ohr gerühret wird; (daben doch der Klang den numerum, nicht aber der numerus den Klang macht) so ist auch falsch/ daß ein Ton/ in so weit er nur ein Klang ist/ wie viel mehr/ quâ Modus tonicus, eben so/ wie der andere sich verhalte; wahr hingegen/ daß ein jeder von gar besonderer Natur/ Form/ Art und Eigenschafft befunden werde/ wenn auch weiter nichts/ als diversum acumen & diversa gravitas, die verschiedene Höhe und Tieffe/ so durch die vibrations verursacht wird/ in Betracht gezogen werden sollte/ welches bißher/ aus Mangel physikalischer Einsicht fast für nichts geachtet worden. c)

CLIV.

- a) Wenn ich etwa einen hochberühmten Mann/ ohne Vorsetzung eines Herrn oder Monsieur, nenne/ so geschiehtes aus einer besondern Ursache die ich neulich gelesen und artig befunden habe. Ceteroith deshonorer, sagt mein Autor, ceux qui excellent dans un art ou une science, que de leur donner le Titre de Monsieur, lorsqu'on parle, d'eux. Ainsi Pon dit tout court, Corneille, Racine, Moliere; Boileau, la Fontaine, Lull, le Brun. Madame la premiere Dauphine demanda à Mr. C. . . excellent Sculpteur, s'il falloit l'appeller Monsieur? Je ne travaille, Madame, lui repondit-il, que pour perdre ce titre là. Voy. les Heures perdues du Chevalier de Rior, pag. 423.
- b) Voy. l'Histoire de l'Acad. Roy. des Sciences 1713. pag. 92. sq.
- c) Vid. Werkmeisters Hypomnem. Cap. XI. pag. 33, & 37. woers gar geringe hält.

CLIV.

Es ist nun eben nicht unumgänglich nöthig/ eine gewisse Zahl vor diesem oder jenem Ton fest zu setzen/ (denn die undulations sind blut-schwer zu zehlen) wie wohl doch der curieuse Sauveur, an bemeldtem Orte/ dem eingestrichenen c 256 Schläge oder Beugungen ordentlich beyleget/ und selbigen Klang pro sono fixo annimmt. Genug ist es/ daß man weiß/ wie und in welcher Proportion sich ein jeder musicalischer Klang gegen die andern verhält/ als wornach gar leicht die Rechnung zu machen/ und zu beweisen ist/ daß/ Z. E. D, gegen dem unterliegenden C, proportionem sequi-octavam habe/ so daß/ wenn Cacht vibrations macht/ D nothwendig neun in eben so viel Zeit machen muß/ welches ein Bild seines Wesens ist/ und ohne welcher Beschaffenheit D nicht D seyn kan. Oder/ nach Sauveurs Rechnung: Wenn das eingestrichene c in einer Secunden-Zeit 256 Schläge verrichtet/ so muß nothwendig das neben- und überliegende d deren 288 machen; weil diese Summa jene Summam gang in sich faßt/ und noch ein Achtel darüber hat:

$$\begin{array}{r} 1 \\ 256 \\ 32. \\ \hline 88 \end{array} \quad \begin{array}{r} 256 \\ 32 \\ \hline 288. \end{array}$$

Et sic de cæteris.

CLV.

Nun müssen aber ja 288 Schläge eine ganz andere Wirkung thun als 256. c) zumahl/ da nur einerley Zeit dazu genommen wird. Wie ein Gewebe anders ausseheth/ das eben so viel feinere Fäden in einer halben Elle hat/ als ein andres Gewebe gröbere in einer ganzen Elle. Da werden die Leinwand- Händler bald zu sagen wissen/ welches stark und welches schwach; welches dick/ welches dünne; welches schwer/ welches leicht; welches weiß/ welches grau; welches fein/ welches grob/ und wie endlich der Preiß darnach einzurichten sey. So ist es auch/ gewisser massen/ mit den Tönen beschaffen/ die gar füglich einem Gewebe verglichen werden mögen/ weil eines jeden Klanges Quantitas & (certo respectu) Qualitas und Eigenschaft/ aus der Anzahl und Einrichtung der Diadromorum, Fluctuum, Vi-

bra-

c) Des coups plus frequens agissent donc autrement que des coups qui le sont moins, & (NB.) cette difference d'actions doit etre suivie d'une difference dans les sentimens. *Graaf, Traité du Beau, Chap. XI, Sect. VI, pag. 245.*

brations, Schläge/ Anschläge/ Bebingen/ oder wie man sie nennen will/ abge-
nommen werden kan/ so wie die Leinwand ihre Qualité durch die verschiedene Gän-
ge/ Räumme/ Einschlüge zc. an den Tag leget. Hat nicht ein grobes Lacten oder
Zuch weniger Fäden in einer Elle/ als ein feines? Das macht/ weil jene Fäden di-
der/ und diese dünner sind. Daraus entspringt gleichwohl ein solcher handgreiffli-
cher Unterscheid im Zuch/ daß 3. E. das eine 4. Marck/ das andere aber wohl 4.
Ehaler gelten muß; daß das eine heftlich/ das andere schön läßt/ ungeachtet Farbe
und Fabrique oft einerley sind. Und ob gleich diese Eigenschaft im Grunde von
einer gewissen Quantité herrühret/ so ist sie doch eigentlich mehr für eine Qualité des
Zuches zu halten. Eben auch so mit den Tönen. Denn/ wenn ich von der Quan-
tité des Zuches rede/ so verstehe ich so und so viel Ellen; unter der Qualité aber/
ob es fein oder grob zc. Fiat applicatio.

CLVI.

Eine artige Anmerkung ist es/ die in obangeführter Histoire de l'Acade-
mie Royale über die besondere Bewegungs-Krafft/ die ein Klang vor dem andern
hat/ mit folgenden Worten gemacht wird: Par là, dès qu'on connoit le ton d'un
corps sonore, on sçait & quel nombre de vibrations il fait d) reellement en un
tems déterminé, & on peut donner au son qu'il rend un nom, qu'il distingue de
tout autre son. Par exemple: on eprouve allés communement, qu'à l'occa-
sion de certains sons forts (comme de tambours, de cloches, de Basse de Vio-
lon) des vitres ou des planches tremblent, & même on se sent quelques fois les
entrailles emuës. Ces corps agités sont aparemment alors à l'unison des corps
sonores, & l'on sçaura quelle est la grandeur de leur agitation, & le nombre des
vibrations, qu'ils font e) en un certain tems. f) D. i. „So bald man den Ton“
eines klingenden Körpers kennet/ kan man wissen/ wie viel oder welche Anzahl Be-“
bingen derselbe in einer gesetzten Zeit machet/ und mag demselben Klange ein Nah-“
me ertheilet werden/ der ihn von allen andern Klängen unterscheidet. 3. E. Man“
erfähret sehr oft/ daß durch gewisses starkes Klingen (als da sind der Pauken/“

O 2

Glos.

d) Der Ton oder Klang macht numerum. Le Ton fait le nombre; mais le nombre ne
fait pas le Ton. Wenn die Zahl einen Klang machet/ so müste das Einmahleins lauter
Klang seyn. Weil aber der Klang die Zahl machet/ so kan man alle Klänge zählen.

e) Le nombre qu'ils font; der Klang macht die Zahl.

f) Histoire de l'Academ. Roy. des Sciences, 1713, pag. 102.

„Glocken- und Bass-Violen-Klang) die Fenster und Bretter erschüttert/ ja bis-
 „weilen das Herz im Leibe dadurch erregt und bewegt wird. (vielleicht per he-
 „mironii locationem) Vermuthlich stehen alsdenn solche erschütterte Körper
 „mit den klingenden in unisono (oder sonst nahen Proportion) und kan man wi-
 „ssen/ wie groß ihre Bewegung sey/ und welche Anzahl Schwingungen sie in einer abge-
 „messenen Zeit verrichten.

CLVII.

Hieraus folget unter andern/ daß auch so gar die Octaven eine (ob wohl
 nicht starcke) Veränderung geben/ wenn ich nemlich eine Melodie um acht Grad
 höher oder niedriger singe oder spiele. So wie einerley Air anderst auf dem Flageo-
 let, anderst auf der Traversiere, anders auf der Bass-Flöte klingen und verschiede-
 ne Wirkung hat/ ob es gleich aus demselben Ton gespielt wird. Der Herr Ge-
 neral-Superintendens *Calvör* hat hierüber fast eben die Gedanken/ wenn er in
 der Vorrede ad *Sinnii Temperaturam g*) so schreibt: „Ein wundersam Ding ist
 „es/ daß solches Solo, Psalm/ oder bloße Melodie das Gemüth weit anders afficirt,
 „wann sie aus der tiefen/ oder mittelmäßigen/ als hohen Octava gesungen oder ge-
 „spielt wird. Wird sie gesungen oder gespielt aus einer tiefen oder mittelmäßi-
 „gen Octava . . . so klingt es *doux* und macht einen sedaten affect, &c.“ Alwo-
 er die physicalische Ursachen auch gar artig anführet. Daß aber bey den Octaven
 der Unterschied eben nicht so gar groß ist/ als bey andern Intervallis, solches ist eben-
 falls aus den Vibrationen abzunehmen/ die sich nur als 1 gegen 2/ nemlich in Pro-
 portione dupla, und also in einer leicht zu vergleichenden Zahl befinden/ welche man
 nicht als ganz und halb/ sondern so verstehen muß/ daß sich die Schläge der Saiten
 je um das andremahl vereinigen/ und dem Nieder-Sächsischen Sprich-Wort/ in
 gewissem Verstande/ Raum geben: *Up de ander Hand kumt et ball sin.*

CLVIII.

Bei der Quinte/ wenn ich eine Melodie um fünf Grad erhöhe oder ernie-
 drige/ ist der Unterschied schon größer/ da die tremores nur erst um das dritte
 mahl zugleich eintreffen; und es wird die difference immer mercklicher/ je enger
 und kleiner die Proportiones fallen/ so sich zwischen zween Tönen befinden/ aus wel-
 cher einem man die Melodie in den andern versetzet/ dergestalt/ daß eine Transposi-

tio

tio in hemitonium minus nothwendig den allermercklichsten und handgreifflichsten Unterscheid machen muß/ weil/ wenn man insonderheit das limma minus dazu nimmt/ 128 Schläge mit 135 gar keine Gemeinschaft haben/ welches denn die Erkennung genug bekräftiget/ wenn man aus dem F ins Fis transponiret. *Aristides Quintil.* hat solches auch einiger massen verstanden und wahrgenommen/ wenn er *Meibomio* interprete, Lib. I. p. 25. so schreibt: Mutationes autem in Tonis sunt variae, secundum quodque Intervallorum, tam compositorum, quam incompositorum. Verum (NB.) quæ ex consonis sumuntur Intervallis sunt gratiores, harum reliquæ non admodum. Das ist zu sagen: Die Transpositionen in die grössern Intervalla, als in Quintam vel Quartam, lassen sich eher hören/ als die geringe Versetzungen/ so man in die kleinen Intervalla vornimmt. Denn kleine Intervalla und Dissonantien waren bey den Griechen einerley. Wie es denn bey ihnen allen hieß: Intervalla Diatessaron minora dissona sunt omnia. *Euclid. Introd. Harm. pag. 8.* Multas modulamur magnitudines ipsa Diatessaron minores, at dissonas omnes. *Aristox. Lib. II. Harm. Element. pag. 45.*

CLIX.

So gar in Wiederholung einerley Lieder/ aus einerley und demselben Ton/ auf einerley und denselben Instrumenten/ durch einerley und dieselben Personen gesungen und gespielt/ muß allerdings eine besondere Veränderung und Abweichung stecken/ weil es in der Natur platterdings unmöglich ist/ ein Lied zweymahl so zu singen oder zu spielen/ daß es in allen Stücken und Theilen gleich gerathe/ wenn auch schon unus idemque Tonus behalten wird; wie vielweniger mag eine durchgehende Ähnlichkeit prætendiret werden können/ wenn man noch einen andern Ton dazu nimmt. C'est une chose digne de consideration, que la Nature se plait si fort à la diversité, qu'en toute une verrerie vous ne trouverés pas deux verres, dont l'un n'ait quelque chose, qui le peut faire distinguer a) In einem ganzen Glas-Kram findet man keine zwey Gläser/ die von einerley Ton sind. Ja das ist nichts. Man frage nur einen habilen Mahler/ ob er wohl mit demselben Pinsel/ mit derselben Farbe/ ensio, in allen gleichen Umständen/ ein und dasselbige Gesicht zweymahl malen könne/ daß kein Unterscheid sey? Und wenn ers tausendmahl that/ werdens doch tausenderley Gesichter.

a) *François de la Mothe le Vayer, Tome I, pag. 997, Seconde edition,*

CLX.

Auf diese Gedanken hat mich der bekandte Jordanus Brunus Nolanus am ersten gebracht/ der in seinem Buche de minimo, Cap. IV, nicht nur darthut: *Verum circulum finitum non esse in natura possibilem*, es sey natürlicher Weise unmöglich einen rechten/ justgeschlossenen Circul zu machen; sondern er behauptet auch Cap. V, *duas figuras vel lineas, omnino æquales ostendere, vel bis eandem repetere, impossibile esse*, daß zwei Figuren/ oder nur bloße Linien/ die einander in allen Stücken gleich/ in der Natur unmöglich können gemacht werden/ so daß niemand capable ist/ auch nur einen einzigen Strich/einen einzigen Punct/auf gleiche Weise/zweymahl zu wiederholen. Ich halte/es läßt sich dieser geometrische Satz häufiglich auf die abgehandelte Materie appliciren/ und glaube sicherlich/ daß diese unumgängliche diversitas, unter andern eine wichtige physicalische Ursache seyn mag/ warum man eine gute Piece so gerne mehr als einmahl hören kan und verlangt.

CLXI.

Dabei ich denn bemerken muß/ daß meine Gedanken vom Circulo Quatarum vel Quintarum eine Zeitthero von der geweynen Meinung um ein großes abgewichen sind/ indem ich dafür halte und fest versichert bin / daß / wenn man durch reine/ und nach Möglichkeit accurate Proportiones verfahren wolte/ niemand auf dieser Welt in denselben Punct oder Ton/ auch nur/ wenn de Octavis idem gelten soll/ wiedergelangen würde/ darinn er angefangen/ sondern daß Gott und die Natur der Sache ein sonderbares infinitum beygelegt / zu dessen rechter Erkenntnis wir einer gleichmäßigen unendlichen Fähigkeit/ Glückselig. und Beschäftigkeit bedürffen. Denn/ wenn ich z. E. im A anfangen/ und stinime meine Quinten: E, H, fis, cis, gis, dis, b, f, c, g, d, a mit allem Fleiße retn / so bekomme ich lange keine juste Octavam mit dem ersten A, sondern bin weit davon und viel zu hoch. So geht es aber in infinitum hinein/ ohne zum rechten Ruhe-Punct zu kommen. Weil wir inzwischen in dieser Sterblichkeit unser Wissen nicht auf das ewig bestehen mögen/ so bringt man es aus Noth durch die Temperaturam Quintarum dahin und in solche Schranken/ daß sich die Octaven gleich verhalten/ da es doch in der Natur ganz anders/ und eben so wenig in Harmonica als in Geometria möglich ist/ einen absoluten Cirkel zu machen.

CLXII.

Dadurch wäre denn nun/ versprochener massen/ nicht nur überflüssig ma-

tue-

thematisch, sondern/ welches besser/ physicè erwiesen/ daß/ wenn gleich eine solche Temperatur in Stimmung der Instrumente zu treffen stünde/ die in allen Satisfaction gäbe/ und wenn schon solcher gestalt alle Proportiones in den 12 Octaven exacterley Größe hätten/ (welches noch wohl lange Zeit hat/ und à la rigueur, weiß gut klingen soll/ platterdings unmöglich ist) dennoch/ dem ungeachtet/ ein jedes der 12 hemitoniorum, an und vor sich/ ein rechtes und ächtes ORIGINAL sey/ welches seinen wesentlichen/ ursprünglichen/ unaussetzlichen und beständigen Unterscheid/ von allen andern/ in sich selbst und in seiner eigenen unumgänglichen Formirung/ durch die vibrations, battemens, ondulations, allées & venuës, elancemens, oscillations, Anschläge/ Zehungen/ diadromos, tremores &c. es sey auf Pfeiffen und Saiten/ oder in der Kehle (davon Mr. Donart de l'Academie Royale etwas schönes ans Licht gestellet) deutlich und unwidersprechlich darlegt.

CLXIII.

Ein mehreres will mir vorbehalten/ wenn dereinst die reinere/ und der gleichschwebenden näher- tretende Temperatur eingeführet seyn wird. Des obgedachten guten Sinnii Temperatura, ob sie gleich practica genennet worden/ will es wohl schwerlich thun; sintemahl es nicht genug ist auszurechnen und aufs Papier zu setzen/ wie sich die 12 gleiche Theile der Octava, bey solcher mechanischen Einrichtung/ verhalten; sondern probetur, probetur, zum Werck/ ad Praxin, zur Execution damit; da wird man sehen/ ob superbissimum illud aurium judicium die Rechnung acceptire/ den Tractat ratificire oder annullire. Wennes dazu kömmt/ dürfte es wohl etwas seltsam klingen. Wer eine Temperaturam vorschlagen will/ muß nicht nur ein Harmonicus, sondern auch ein Musicus ex professo seyn/ & hæc rara avis in terris. Geometræ sind gute Leute/ sie reichen aber mit ihrem Circul nicht bis an die Ohren und Seelen- Kräfte. Daß die 12 hemitonia gleich groß seyn sollen ist der Music Zweck keinesweges; sondern daß sie alle rein und lieblich klingen sollen/ sie mögen groß oder klein seyn/ solches muß der Scopus bleiben. Sie klingen aber alle falsch wenn man sie gleicher Größe macht/ wozu denn die Mühe?

CLXIV.

Diesjenige Temperatur inzwischen/ so wir ihund auf Clavicymbeln hin und wieder schon haben/ ob sie gleich nicht so perfect ist/ als sie wohl seyn möchte/ und doch passiren/ und den sensum in allen 24 Modis tonicis ziemlich vergnügen:
Es

Es läßt sich auch mit Clavicymbeln viel leichter/ als mit Orgeln/ so weit bringen lassen/ ehe 10 Orgeln gebauet werden/ sind wohl oft 1000 Clavicymbel verfertigt/ und läßt sich eine Saite eher auf- und abziehen/ als eine Pfeiffe glesst. Daß also bey Gelegenheit mehr auf die Instrumente gekünstelt und raffinirt werden kan. Kommt denn nun auf den neuesten und reinsten Clavicymbeln die Temperatur und Stimmung nicht eben ganz genau mit obigen scalis & calculis überein/ sondern ist bereits um ein merckliches accurater und besser/ so hindert doch solches am veritablen Unterscheid der Tone gar nicht: sondern es quadriret vielmehr die aus solcher feinnern diversific fließende/ vergnügliche Abwechselung desto genauer mit zärtlichen/ verständigen/ empfindlichen Ohren und Seelen.

CLXV.

Will jemand auch wissen/ auf welcher Art und Weise man sich dieser unrer Theoretischen Vorbereitung/ als einer Organisten- Probe bedienen könne und wie man etwa Subjecta daraus examiniren möge/ um zu erfahren/ was für gutes in Theoria gethan haben; der frage J. E. seinen Candidaten: Wie viel Intervalla in seiner Octava befindlich/ und wie mancherley sie sind? denn die ein Organist bey jedem Psalm gebrauchen und verstehen. Man frage ihn: Wie vielerley tonus minor sey? Wie mancherley die Octava? Auf wie viel Arten die Tertiam majorem & minorem, die Quartam, die Quintam &c nach ihrer Größe und Gestalt ansehen könne? Denn mit diesen Sachen hat ein Organist und General-Basiste alle Tage die Hände voll. Man frage ihn: In welcher Proportion das hemitonium majus bestche? Wie oft es in der Octava chromatica liegt und wie es zu definiren sey? Man frage ihn dergleichen von andern Intervallen. Man verlange zu wissen: Wie viel Modos zu finden? Worinn ihr Unterscheid ruhe? Wie Tonus und Modus zu verstehen? &c. Man vernehme mit andern von ihm/ in puncto des Orgel-Stimmens (damit sich viele Organisten breit machen) ob ein comma mit den Ohren zu bemercken sey und wie? Hundt solcher Fragen mehr/ die ein Organist/ der seine Kunst nicht als ein Handwerk treibet/ billig wissen soll und muß/ die ad elementa tam Harmonices quam Musicae, consequenter ad Principia vere theoretica Bassi generalis gehören/ kan ein jeder selbst aus dem hinten angeschlossenen Register formiren/ und aus der Antwort erkennen/ wie viel die Glocke geschlagen hat.

CLXVI.

Wohlan ! hienit will ich diesmal von obiger Materie abbrechen. Man wird des Schreibens endlich/ so wie des Lesens/ doch des erstern früher/ müde. Nur erfordert meine Schuldigkeit/ dem geneigten Leser noch eine und andere Nachricht/ so wohl von der Edition dieses Werckes/ als auch von meinen künftigen edendis zu ertheilen. Was demnach diese Organisten-Probe und deren Edition betrifft/ so hätte ich gerne gesehen/ daß die Exempel und Noten in Kupffer gestochen worden wären. Denn bey dem Druck ist die Schrift etwas mangelhaft/ unformlich/ grob/ und hat vieles/ das nothwendig ist/ gar nicht können gesetzt werden. Z. E. Wenn ein *b quadratum* über den Noten zur Signatur vorkommt/ ist selbiges nicht rein/ sondern stehet allezeit entweder zwischen zwey Linien inne/ oder auch auf einem Strich/ weil es so gegossen. Ferner/ da im *allabreve* die Note/ davon sich der Nahme herschreibet/ nemlich die *brevis*, gar häufig herhält/ so schilt es auch daran/ und hat man solche durch zwey aneinander-gebundene *Semibreves* andeuten müssen. Es mangelt weiter die durchschnittene *Semibrevis*, die doch eben so nothwendig im *Allabreve*, als jene ist/ und hat man statt derselben/ aus Noth/ 2 *minimas* gleichfalls aneinander-binden müssen. In den Signaturen braucht man/ wie bekandt/ nicht selten eine durchschnittene oder durchstrichene *Secunde*, dadurch derselben *majoritas* *a*) angedeutet wird/ so wie bey der *Quarte* und *Sexte*; man hat es aber ebenfalls nicht zu wege bringen können. Es sind auch kei-
über einander stehende *custodes notarum* zu bekommen/ so wie sie in zwey- oder dreystimmiten Sachen erfordert werden/ und hln und wieder in folgenden Vorschriften/ zumahl in derselben Erläuterungen/ oft nöthig gewesen wären. Die gestrichene oder geschwängte Noten reichen bisweilen mit ihrem Stiel nicht bis an die Striche/ so daß man sie für blossе Viertel ansehen möchte/ ob es gleich oft sechs- zehn- ja zwey und dreißigtheile seyn sollen. Welchen Fehler der Leser mit der Feder bequem genug ersehen kan. Die *Sextæ* & *Quartæ majores* in den Signaturen sind

v

find

- a) Bey Mr. St. Lambert kennet man im *Accompagnement* keine *Secundas minores*. wie er in seinem offrangegogenen *Traité de la Basse continue* pag. 5. mit dieser Überschrift zeigt: *Secondes majeures, Seules en usage dans l'Accompagnement*. Bey uns braucht man aber sowohl die *minores* als *majores*, wie es die Melodie erfordert/ und zwar mit großem Recht. Ich möchte wissen/ was er von der *Nona minore*, hietle/ deren sich eine pag. 150. dieser Exempel besonders meldet.

sind so ungeheuer groß/ daß es scheint/ als gehörten sie nicht zu derselben Schrift/ oder wären etwa *Stellæ primæ magnitudinis*. Man hat manches mahl auf drey bis vier Seiten kaum bringen können/ was in dem geschriebenen Exemplar und im Kupfer mehr nicht als zwey einnehmen darff/ woben der Verdruß des Umschlagens mit vermacht ist. Enfin, es ist mit den Druck-Noten so so bestellet/ und thue ich diese Erinnerung nicht sowohl zu meiner Entschuldigung/ die ich nicht brauche/ als denen so daran gelegen/ dadurch Anlaß zu geben/ die musicalische Druck-Schriften nach gerade zu verbessern und der Sache weiter nachzudenken.

CLXVII.

Es hat mir sonst von einem guten Freund und Musico *primæ magnitudinis* unter den Fuß gegeben werden wollen/ daß es nicht übel gethan wäre/ wenn man den folgenden Exempeln eine Ober-Stimme/ als etwa ein Violino oder Traverso solo superstruirt hätte/ massen ein Lernender dadurch um so viel mehr encouraged würde; dieses mahl ist es/ um das Werk nicht zu vergrößern/ nachgeblieben/ vielleicht kan solches/ wenn der Abgang sich zeigt/ noch dereinst in einem besondern Volumine geschehen. Wenn man nun gleich etwas an Kupfer hätte wenden und wagen wollen/ so ist doch der Handel damit so beschaffen/ daß er die Kosten kaum wieder einträgt/ und dergleichen Sachen/ außer etlichen wenigen Liebhabern/ den Käufern in Teutschland viel zu theuer fallen/ wie ich solches an meinem Harmonischen Denckmahl/ a) welches/ ohne prahlendem Ruhm/ an Sauberkeit des Stiches/ Drucks und Papiers/ wo nicht am Inhalt/ den Vor-Rang/ in hoc genere, annoch gar wohl behaupten kan/ nicht sonder Verdruß erfahren habe/ so daß dergleichen wieder vorzunehmen schwer halten dürfte/ es möchte mir denn der liebe Gott so viel Zeit/ und ein solches *lencorium* b) dereinst beschern/ daß mich des Radirens selbst befleißigen könnte/ so würde mein so genannter Brauchbare Virtuose in gar zierlicher Equipage ausgezogen kommen.

CLXIX.

a) Daran ich wohl denken will. Es hat dieses Werk zwey Titel/ deren einer/ wegen der Ausländer französisch: *Pieçes de Clavecin*, &c. der andere aber teutsch: Das Harmonische Denckmahl gegeben worden; sonst ist in einem so viel als im andern/ nur daß bey dem teutschen Titel eine Dedication und ausführliche Anrede an alle teutsche Compilateurs befindlich ist.

b) *Trois choses sont necessaires pour exceller dans un art ou dans une science. Il faut du naturel, de l'inclination, & le secours du tems, Voy. les heures perdues du Cheval. de Rior. p. 461.*

CLXVIII.

Was denselben Virtuosen sonst betrifft/ so wird er sich/ versprochenen maffen/ zu seiner Zeit und Stunde/ mit zwölf neuen Cammer-Sonaten / sowohl auff dem Clavier zum Accompagnement, als auf der Violine oder Flute Traversiere hören lassen. Es sind Bicinia, die jedem anständig/ und hoffentlich bey jedem brauchbar seyn werden. Etwas weiters davon zu melden scheint unnöthig/ außer diesem/ daß man gesinnet ist/ eine nachdrückliche Vorrede von unsern heutigen aus der Art schlagenden/ eingebildeten und fast unbrauchbaren Virtuosen/ doch so modest als nur immer möglich/ um die petirs Maitres nicht zu erzürnen/ hinzu zu fügen.

CLXIX.

Das forschende Orchestre, oder dessen dritte Eröffnung/ ist ein Buch/ darinn viel Fleiß und große Arbeit gewandt worden. Der Höchste gebe nur/ daß es auch/ nach dem aufrichtigen Sinn und Wunsch des Verfassers/ Nutzen und Früchten schaffen möge! Die Materien darin sind so reich/ daß es leicht zweyen Bände abgeben dürfte/ und handelt die Vorlese vom Klange/ de Perceptione, vom Urtheil der Sinnen und Vernunft/ vom Streit der Pythagorischen und Aristotensischen Secte/ von der Theoria, von den beyden Fragen überhaupt: Ob Sensus oder Ratio der vornehmste Richter seyn soll/ und/ ob die Quarta dis- oder consonire, von der Klugheit der Alten/ und andern Dingen mehr. Das Werck an ihm selbst ist/ nach Anleitung dieser beyden besagten Haupt-Fragen/ in zweene Theile gefasset/ in deren einem Sensus vindiciæ, in dem andern aber Quartæ blanditiæ, oder/ der vertheidigte Sinnen-Kang/ und der verdächtige Quarten-Klang vorgetragen werden. Des ersten Theils erstes Capitel ist den Sinnen und deren Wirkung gewidmet. Das II. enthält Nachrichten von den Rationibus oder Zahl-Vernunftteylen. Das III. lehret den Unterscheid zwischen Harmonica und Musica, der sonst noch nie recht bemercket/ sondern fleissig confundirt worden ist. Und das IV. Capitel beweiset die satzsame Zärtlichkeit musicalischer Ohren. Des andern Theils erstes Capitel handelt von der Quarta insgemein. Das II. nimmt Calvisiana (i. e. des vortrefflichen Calvisii Gedancken) hierüber vor. Das III. begreift Werckmeisteriana. Das IV. Baryphoniana, und das V. die Nachlese.

Der musicalische Correspondente dürfte noch wohl eher mit den Briefen und Gutachten/ so mir über der ersten und andern Eröffnung des Orchestre, von einigen gelehrten/ geschickten und geschulten Musicis eingesandt worden/ nebst den vornehmsten darauf erfolgten Antworten/ erscheinen. Zwar/ so viel ein jeder honer homme, der eben kein Musicus ist/ überhaupt von der ganzen Affaire glauben mag/ hat das CIII. Stück der Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen/ auf das Jahr 1718. Leipzig den 24. Decembris, mit einer judicieusen und dabey obligeanten Art/ schon zu vernehmen gegeben; wie man denn dem Herrn Verfasser insonderheit verbunden ist/ daß er seine Leser zu der vorhabenden Ehren-Pforte und deren Beitrag so treuerhitzig aufmuntert.

Unter denen aber/ die der zweyten Eröffnung des Orchestre, als Schlichte-Männer vorgelegt sind/ haben mich einer Antwort gewürdiget:

- 1.) Der Herr Johann Joseph Fur/ Ihro Römisch-Kayserl. und Cathol. Majestät Ober-Capellmeister/ ohne die geringste verblühte Redens-Art.
- 2.) Der Herr Johann David Heinichen/ Königl. Pöhlmischer und Chur-Sächsischer Capellmeister/ in lauterer und ungeschminckter Wahrheit.
- 3.) Der Herr Georg Friderich Händel/ Königl. Groß-Britannischer und Chur-Hannoverscher Capellmeister/ zu meiner größten Vergnügung.
- 4.) Der Herr Christian Ritter/ Königl. Schwedischer und Chur-Sächsischer ehmaliger Capellmeister/ mit großem Bedacht.
- 5.) Der Herr Johann Philip Krieger/ Hoch-Fürstl. Weissenfelsischer Capellmeister/ kurz und gut.
- 6.) Der Herr Johann Krieger/ Director Chori Zittaviensis, in einem ausführlichen/ auserlesenen und trefflich wohl abgefaßten Gutachten.
- 7.) Der Herr Johann Kuhnau/ Director Chori Lipsiensis, in verschiedenen gelehrten und vernünftigen Dissertationen.
- 8.) Der Herr Johann Christopher Schmidt/ Königl. Pöhlmischer und Chur-Sächsischer Ober-Capellmeister/ so/ daß man zu frieden seyn kan.
- 9.) Der Herr Georg Philip Telemann/ Hoch-Fürstl. Sachsen-Eisenachischer auch der Stadt Frankfurt am Mayn/ Capellmeister/ in einem galanten und scharffsinnigen Französischen Styl.

10.) Der liebe/ ehrliche Herr Johann Theile/ welcher billig so wohl an Alter/ als Erfahrung in re compositoria, mit Ehren/ aller Capellmeister Vater heißen kan/ mit seiner gewöhnlichen Aufrichtigkeit. a) Daß also/ von dreyzehn Personen/ drey fehlen/ nemlich: (S. T.) der nunmehr wirkliche General-Kriegs-Commissarius, Herr von Bertouch/ welcher in Norwegen inter arma befindlich/ und also zu entschuldigen ist; der post apostasin, wie ich vernehme/ zu Heidelberg verstorbene Capellmeister Stricker/ welcher mir keine Sblbe geantwortet hat/ über gleich nicht so gar lange todt ist; und denn/ quod mirum, der Herr Capellmeister Reinhard Keiser/ der sich zwar gar öfters mündlich mit vielem Eifer erkläret hat/ die schriftlichen Kraft-Sprüche aber/ vielleicht wegen verschiedenen hin- und her-Reisen/ noch nicht abgefasset haben mag.

CLXXII.

Es ist sonst zu bewundern/ wie man etlichen Leuten ihr Sentiment manches mahl gleichsam mit der Zangen heraus ziehen muß/ worüber mir ein guter Freund/ mit dem ich mich einmahl/ vor Erhaltung oberwehnter Briefe (deren etliche verzwweifelt lange unterwegs gewesen) darüber besprach/ dieses Bedencken eröffnete: „Es wäre/ sagte er/ theils die Blödigkeit und Furcht vor den Juden/ (er wolte sagen: Aretinern) theils die unerträgliche Hoffart/ theils aber auch die liebe Einsalt und des Verstandes Unvermögen Schuld an solcher hinterhältischen Aufführung; einige wüßten sich auch gar nicht darinn zu schicken/ weil sie neulich die Ehre nicht gehabt hätten/ daß ihnen Bücher wären dedicirt worden/ u. d. m.“ Ich lasse zwar dieses an seinem Orte gekesselt seyn/ weil der Freund/ der es sagte/ gern ein wenig medisant zu seyn pfeget; doch will hienit so viel zu vernehmen geben/ daß/ falls sich der eine oder der andere vor Edirung der dritten Eröffnung des Orchestre, entweder gar nicht/ oder auch nicht zureichlich melden und erklären solte/ man disskits hohe Ursache haben wird/ dergleichen Stillschweigen pro consensu & assensu zu nehmen. Qui enim tacet, consentire videtur.

CLXXIII.

Dasjenige Werck aber/ so ich am liebsten im Flor sehen möchte/ steht an noch im weitesten Felde/ nemlich: Die werthe Musicalische Ehren-Pforte/ deren

a) Ich habe die alphabetische Ordnung hier abermahl beibehalten/ ob solche gleich manchem Neuen Gern-Groß/ so viel ich mercke/ nicht allerdings gefallen haben mag.

gerne einige authentique und ausführliche Nachrichten von Leuten / die verdienen daß man ihre Nahmen verewige / solche z. E. als : **Froberger / Pachelbel / Kerl / Bär** und dergleichen. Ich bitte demnach nochmahls inständigst / nicht nur die Herren Virtuosen solcher Orter (an deren Beyhülfe ich doch selber zweifle) sondern auch die Herrn Gelehrten allerhand Gattung / die es noch etwan redlich mit einer ihrer sieben freyen Magister - Künste meinen / item, die Freunde und Nachgelassene solcher berühmten Musicorum, sie wollen entweder selbst ein solches Werck über sich nehmen (als dazu ich das Meinige willig vertragen) und die Ehre der mühsamen Collection gar gerne einem andern überlassen will) oder mir hierunter die Hand bieten / und was sie etwan entdecken / einsenden, da denn eines jeden / zu seiner Zeit / in allem Respect, erwehnet werden soll.

CLXXVIII.

Damit sich aber niemand unnöthige Mühe gebe / so will hier ersichtlich die bloße Nahmen derjenigen / von denen schon die *curricula vitae* besitze; hernach aber diejenigen / davon ich insonderheit gerne Nachricht hätte / in alphabetischer Ordnung hersehen:

1. Joh. Fried. Alberti/
2. Michael Amende/
3. Christoph Bernhardi/
4. David Bohle/
5. Joh. Ehr. Böhme/
6. Nicolaus Bruhns/
7. Sethus Calvisius/
8. Willh. Forchheim/
9. Sebast. Knüpfer/
10. Joh. Phil. Krieger/
11. Joh. Krieger/
12. Joh. Kuhnau/
13. Joh. Michaelis/
14. Joh. Müller/
15. W. E. Prinz/
16. Chr. Raupach/

17. Henr. Rogge/
18. Joh. M. Rubert/
19. Joh. Henr. Schein/
20. Joh. Schelle/
21. Joh. Chr. Schmidt/
22. Dan. Schröder/
23. Laur. Schröder/
24. Henr. Schütze/
25. Joh. Mart. Steindorff/
26. N. A. Strunck/
27. G. Phil. Telemann/
28. Joh. Theile/
29. Johann Vierdand/
30. Andr. Werckmeister/
31. Mar. Zeidler.

Desiderantur in specie.

- | | |
|---------------------------------|----------------------------------|
| 1. BACH/ Köthen. | 26. Kerl/ |
| 2. Bähr/ Weissenfels. | 27. M. Krieger/ |
| 3. Biber/ Salzburg. | 28. Linicke/ Weissenfels. |
| 4. Bäumler/ Onoltzbach. | 29. Lidders/ Flensburg. |
| 5. Burchhude/ Lübeck. | 30. Majer/ Hall in Schw. |
| 6. Capricorn/ Württemberg. | 31. Mogg/ Tilsit. |
| 7. Coberg/ Hannover. | 32. Pebusch/ London. |
| 8. Crugerus/ Berlin. | 33. Penz/ Stuttgart. |
| 9. Dübén/ Stockholm. | 34. Pencer/ Oehringen. |
| 10. Erlebach/ Rudelsstadt/ | 35. Pohle/ Merseburg. |
| 11. Fischer/ Schwerin. | 36. Prätorius/ Braunschweig. |
| 12. Fortius/ Eutin. | 37. Reinicke/ |
| 13. Frand/ | 38. Ritter/ |
| 14. Froberger/ | 39. Rosenmüller/ Wolfenbüttel. |
| 15. Fuhrmann/ Berlin. | 40. Sartorius/ |
| 16. Fux/ Wien. | 41. Schiff/ |
| 17. Gerstenbüttel/ | 42. Schieferdecker/ Lübeck. |
| 18. Gibelius/ Minden. | 43. Schmelzer/ Wien. |
| 19. Graupner/ } Darmstadt. | 44. Schurmann/ Wolfenbüttel/ |
| 20. Grdnewald/ } | 45. Schwarzkopff/ Stuttgart. |
| 21. Heinchen/ Dresden. | 46. Schwenkenbecher/ Königsberg/ |
| 22. Händel/ der es versprochen. | 47. Stolzenberg/ Regensburg. |
| 23. Hofmann/ Leipzig. | 48. Ströle/ Stuttgart. |
| 24. Käfer/ Durlach. | 49. Wecker/ Nürnberg. |
| 25. Keiser/ der es versprochen. | 50. Wockensuß/ Kiel. |

CLXXIX.

Diese alle/ nebst andern/ die mir nicht bekandt seyn mögen/ bitte und ersuche ich hiemit öffentlich um Beytrag; welche publique requête, mit allem Recht/ wenigstens einen Privat-Brief zur Antwort und zum Bescheid verdienet. Die Personalia, an Orten/ wo man sie bey Todesfällen von der Cantzel liefert/ können ein merckliches zur Historie der Verstorbenen beytragen; wenn aber die Lebendigen es so lange ansehen lassen wollen/ bis es auch mit ihnen so weit gekommen/ werden sie keine Freude davon haben. Wenn ich es nur auf 50 bringen kan/ soll in Gottes Nahmen ein Anfang gemacht werden mit Legung des ersten Steins zur musicalischen Ehren-Pforte/ und ist das Kupffer dazu schon inventirt. Allein es will nötig seyn/ nicht nur ausführliche Catalogos von den öffentlichen Schriften/ oder auch merckwürdigen Compositionen eines jeden mitzutheilen/ sondern sich hauptsächlich/ bey Verfertigung des Curriculi, das Absehen des Werckes in allen Stücken und Theilen/ nach Inhalt des Titels/ empfohlen seyn zu lassen/ welches noch wenige beobachtet haben. Man lese ihn Orch. II. Dedic. noch etmahlnach.

CLXXX.

Wollen aber die Musici, und zwar die vornehmsten unter ihnen/ welche andern mit guten Exempeln vorgehen solten/ ihr Gedächtnis aufgeblasener/ oder liederlicher Weise selbst hindansetzen/ so lasse man ihnen ihren Willen. So weit ist es schon/ durch ihre Saumseligkeit in re literaria, gekommen/ das kein Gelehrter ihrer in Schriften mehr gedencet/ nisi in malam partem, welches/ leider! genug geschieht/ wie deßfalls Vockerodts/ Muschovs/ Gerbers/ Gundlings/ Heumanns und anderer Bücher gnugsames Zeugnis geben. Den ersten dreyen haben jedoch Bar/ Schiff und Moz die Wahrheit schon gesagt; und den beyden andern gelehrten Herren/ vor die man sonst allen Respekt heget/ wird auch bey Gelegenheit ihr Unfug in diesem Stücke gezeigt werden können. Alles zu seiner Zeit.

CLXXXI.

Meines Theils dürfte diese Erinnerung an die berühmten Musicos vielleicht die letzte seyn; und könnte man solchen Leuten/ die kühn von keiner Ehren-Pforte was wissen wollen/ mit gar leichter/ ja viel leichter Mühe/ etwan an deren statt lieber etne feine Schand-Glocke gießen. Die Mores der meisten

Pro.

Professions-Verwandten hin und wieder geben gleich Materie zu einem Folianten ab. Man könnte nur die Autores zu Rathe ziehen/ und sehen was für schöne Prædicata heraus kommen. So lauten die Ehren-Titel beyin *Cardano* Tomo II. pag. 117. Sunt enim plerique ebrii, gulosi, procaces, inconstantes, impatientes, stolidi, inertes, omnique libidinis genere coinquinati. Optimi quique inter illos stulti sunt. Et p. 647. Flagitiosi, incontinentes, ebrii, lascivi, petulantes, infidi, inconstantes, leves, gloriosi, mendaces, malæ consuetudinis, nugaces &c. Noch ein schlimmer/ob gleich kürzer Model gibt *la Mothe le Vayer*, wenn es Tome I. pag. 543. bey ihm so heist: Les Professeurs de Musique sont pour la plus part des personnes viles & de petite consideration, ou même vicieuses & diffamées. a) Man liest das alles in der Reihe mit weg/ und wenn einer die laudes gerne hat/ muß er auch die vituperationes vorlieb nehmen. Was deucht euch/ ihr Herren/ wenn solche encomia auf lebendige Subjecta applicirt und alle Histrörchen dabey erzehlet würden/ solte es nicht ein lezens-würdiges Werck abgeben/ und wohl mehr Käufer finden/ als die intendirte Ehren-Pforte? Was deucht euch/ hat man bey solchen Schmähungen nicht Ursach auf Ehren-Pforten zu denken?

CLXXXII.

Wer weiß aber/ ob sich nicht etliche gar schämen/ ihren Lebens-Lauff abzufassen/ weil er vielleicht sehr mager/ oder auch sehr schänd- schimpflich und laster-voll aussehen würde/ wenn mancher die Wahrheit sagen/ und sich unter andern einen Abtrünnigen/ u. s. w. nennen und bekennen müste. Doch genug hiervon! Das Clavier her!

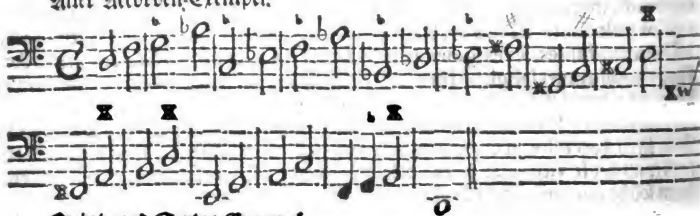
12

Ru-

- a) Daß dergleichen Prædicata aber der Music zu keinem Nachtheil/ sondern vielmehr zum Vortheil gereichen/ führet eben derselbe Autor mit diesen Worten an einem andern Orte gar artig aus: Les mauvaises conditions de quelques Musiciens prouvent l'excellence de leur Art, puis qu'il force nos inclinations à l'aimer, non obstant cela. *La Mothe le Vay*. Tome II. pag. 1082. Auch der Cardanus, von dem die ersten Prædicata entspringen/ fragt gleich darauf: Ergone explodenda Musica a domo est & a filiorum institutione? Und beantwortet es mit einem: Nequaquam und vielen Argumenten/ die man an besagtem Ort nachlesen kan/ damit sich kein Music-Feind darüber zu freuen habe.

Rudimenta quædam de Principiis practicis BASSI GENERALIS. *

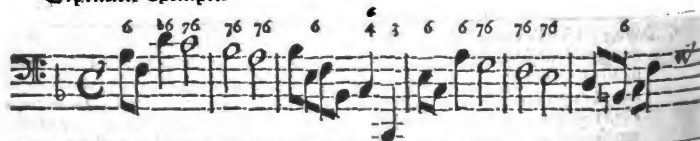
Aller Accorden-Exempel.



Quint. und Sexten-Exempel.



Septimen-Exempel.



* Daß ich hier/ in einer Theoretischen Vorbereitung/ Principia practica ins Spiel bringe/ will
man nicht verübeln; der Sache Verständige wissen schon/ daß dergleichen Principia nur
daraus practica heißen/ weil sie ad Praxin führen.

zum General-Baß.

125

4 4 6 6 76 76 8 4 6 6 4 4 *

4 6 44 6 7 7 7 7 7 7 7 7 6 7

7 7 7 7 56 26 4 3 65 2 6 4 8

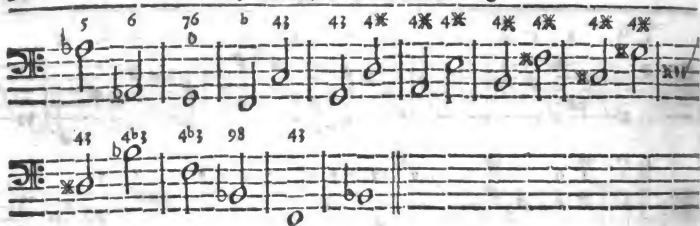
6 6 76 76 76 76 65

44 6 4 3

Quarten-Exempel.

43 4b3 4b3 43 43 43 43 43 43 43 43

b b b b b b b b b b b b



Nonen-Exempel.





Hier würde es ungereimt seyn/ wenn tactu 1 8/ vor dem f, und tactu 2 1/ vor dem c ein
 zupenfaches Doppel-Creuz (x x) gesetzt werden solte/ damit ein g und ein d dar-
 aus würden. Derowegen hat man lieber mit dem ♯ verfahren wollen/ und wird
 zum Beschluß des Werkes pag. 221/ 239 & A. mehr davon erinnert. Nun wei-
 ter im Text!

Mat-

Matthesons
Organisten = **O**robe

Im Articul

Voim

General-Bass.

Erster Theil.

Je songe à ne parler que de ce que j'entends.

La Motte dans son Discours sur Homere.


Erstes Prob-Stück.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 2/4 time. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Above the notes, there are numerous fingerings indicated by numbers 1 through 7. Some notes are marked with an asterisk (*). The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is that of a personal or working manuscript.

Handwritten musical score on six staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals (flats and naturals). Fingering numbers (1-5) are written above many notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and the text "Da Capo." followed by another double bar line.

Erläuterung.

§. 1.

 schlecht auch dieser Anfang aussiehet / so wird er doch eben darum nicht nur mit allen Anfängern in hoc genere desto besser quadriren / sondern in gewissen Stücken noch dazu seinen Meister erfordern.

§. 2.

Denn es hier nicht zureichen will / daß einer seinen Stiefel so fein ehrbar daher spielet / sondern er muß zugleich weisen / daß er des Claviers mächtig sey; massen diese Sachen / quod bene notandum, eben nicht für absolute Tyrones geschrieben sind / die nicht wenigstens wissen solten / daß anno 24. Modi in der Welt / und die nicht aus **Kirchers** / **Prinzens** oder **Heinichens** löblicher Circul-**Arbeit** gelernt hätten / wie besagte Modi an einander hangen / und sich reciproce verwandt. Vielmehr præsupponirt man / daß derjenige / so Hand hieran legen will / schon die Principia aus besagten und andern Autoribus, worunter auch **Werckmeister** und **Niedt** zu rechnen / werde wohl gefast haben.

§. 3.

Diesemach mag man zwar die ersten 4. Tacte des vorhergehenden Stückes wohl schlecht und deutlich hören lassen; bey dem fünften aber werden die Accorte gar zierlich können gebrochen werden; und wo die Pause kömmt / kan der blosser Concentus, mit auff- und niederfahren beyder Hände / die Zeit gar gut passiren. Im sechsten Tact möchte man wieder etwas sitfam handeln bis zum achten / da mit der 6 und 5 eine annehmliche Syncopation statt findet / es geschehe nun dieselbe von unten oder oben; doch mit der rechten Hand allein / und doppelt-besehtem Bass.

§. 4.

Eine generale Regul muß hier beobachtet werden / wieder welche nicht nur Lehrlinge / sondern auch wohl gar ausgeschriebene Gefellen anstoßen. Dieselbe bestehet darinn / daß man allemahl zu der auf die 6. folgenden Note das Gehörige anschlage / weil sie nicht wohl durchgehen kan; Man mag aber doch die besondern Sprünge davon ausnehmen / allwo bisweilen eine gewisse Elegance darinn gesucht wird / daß zu selbigen springenden Noten nichts anschlage. Einer mercke sich beyläuffig den Unterscheid zwischen Durch-

gehen und Durchspringen/ und wegen dieser Regel der 8. betrachte der Leser hauptsächlich den 3. 12. 21. und 32. Tact.

§. 5.

Was das §. 3. erwähnte Brechen der Accorte/ it. die daselbst angeführte Syn-
copatio concentus betrifft/ so sind es fast Synonyma; wiewohl das erste sich et-
was weiter auf andere wohlklingende Griffe/ dieses aber bloß auf die Triadem zu
extendiren pfleget. Bey solchem Brechen aber/ wie es auf verschiedene Weise
geschehen kan/ will doch fast/sonderlich bey schlechtem vier. Viertel. Tact/ diejenige
Art den Vorzug haben/ wo man zu jedem Achtel im Bass 4 zwey. und. dreyfige
Theile mit der rechten Hand hören läßt/ und zwar so: daß die Tertia oben anfän-
get/ die Quinte und Octave unten hernach/ und zuletzt die vorige Tertia wieder/
womit denn fortgefahren wird. Weil ich besorge/ man möchte dieses sogleich
nicht einnehmen/ wird nicht undienlich seyn/ dasjenige/ was auf solche Art zu den
4 ersten Noten des 5ten Tacts gehörte/ hieher zu setzen:



§. 6.

Bey der Information habe sonst in acht genommen/ daß es öftermahls an
der 6. im accompagniren fehle/ darum habe selbige häufig einfließen lassen/ und
woltte rathen/ nicht die 6 sondern die 5 zu oberst anzuschlagen/ nemlich/ wo es
füglich seyn kan. Wie solcher Griff sich schön syncopiren lasse/ davon mag dieß
wenige eine Probe abgeben/ und kan umgekehret werden:

ad Tactum 8vum &c.



Al 3

3vum

Siebentes Prob-Stück.

This musical score is for a piece titled "Siebentes Prob-Stück." It is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The score consists of seven staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*). There are also some non-standard markings, including a "6" with a dot and a "4" with a dot, which may indicate specific fingering or articulation. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Er

Er

Erläuterung.

§. 1.

Was auch jemahls vor Muster zur Erlernung des General-Basses mancher nachdencklicher Kopff vorgeschrieben / so ist doch (es vergeihen mir es meine gewesenen Informatores, so viel derselben noch im Leben seyn mögen / großgünstig) die Haupt-Ursach des schlechten daraus zu schöpfenden Nutzens daher gekommen / daß sie zu trucken und in geringer Equipage erschienen / dergestalt / daß ein Studirender / da er keine Ergebung gefunden / bald abgeschreckt worden ist / und die Sachen / die sonst erbaulich genug / hindan gesetzt hat. Diesem nun abzubelffen / habe mich beflissen / meine **Prob. Stücke** so einzurichten / daß nicht nur ein Vorthail / sondern zugleich eine Belustigung daraus zu schöpfen seyn mag. Nichts kan wol hölzerner klingen / als einen schlechten General-Bass solo zu spielen; ja / wer sich nur eine Idée davon macht / muß lachen. Derothalben ist in gegenwärtigen Piecen fast jederzeit ein gewisses Thema, welches / so viel der Wohlstand leiden will / beybehalten und so eingerichtet ist / daß auch die rechte Hand desselben / Exercitii gratia, dann und wann theilhaftig werden kan. Ich weiß es aus Erfahrung / daß diese Methode Fortgang schaffet; Und lehre mich nichts an die confusen Stroh-Köpfe / die vorgeben / solche luxuriante Einfälle schicken sich nicht zum General-Bass, der mit lauter Spanischen Tritten einher gehen müsse. Es kan sie ohne mein Zuthun ein ehrlicher Symphoniste abfertigen und sagen: **Sie taugen nicht dazu / solche Sachen zu spielen.** Wen gehet das was an / daß ich meinen Candidaten zugleich eine fertige Fand bey dieser Gelegenheit / und ein gutes Judicium, wie Zierathe und Veränderungen beyu Accompagniren anzubringen / verschaffe? Wer verhindert / wenn der Bass alleine gehet / oder aber die Umstände es sonst leiden / daß ich mein Clavier nicht auch hören lasse? Daß es inzwischen cum grano salis geschehen müsse / wenn andere auch brilliren sollen / solches verstehet sich / wie gut Griechisch.

§. 2.

Wolte nun einer gleich / aus Liebe zur Gravitè, das vorhergehende Exempel bis im 10ten Tacte so heraus bringen / daß nichts de suo darinnen vorfalle

thune; so sehe doch nicht / warum er in folgenden 11. und 12^{ten} Tacten nicht der rechten Hand mit einer Syncopation etwas zu thun geben / doch aber dabei in der linken den überstehenden Signaturen gewissenhaft begegnen wolte.

S. 3.

Eben auf diese Weise kan auch medio 15^u Tactus verfahren / ja süglich bey der letzten Helffte des 16^{ten} in der rechten Hand das lauffende Subjectum vom \bar{a} angefangen und gar wohl ausgeföhret werden / ohne daß den Zießtern dabey das geringste abgehe. Man darff nur / mutatis mutandis, eben die Noten / die der Bass im 13 / 14 / und 15^{ten} Tact gespielt hat / in die rechte Hand versetzen / so wird es schon klingen. Wiewohl allezeit zu beobachten / daß sodann der Bass in Octaven einhergehen / und diejenigen Signaturen / welche der rechten Hand etwan zu sauer werden möchten / zugleich mit abfertigen könne.

S. 4.

In der Mitte der 20^{ten} Mensur kan abermahl im Distant das lauffende Subjectum gar artig per quintam, nachgehends auch / wo \bar{c} steht / per sextam angebracht / in fine Tactus 21^{mi} aber gehöriger massen resolviret werden. Daß man auch im 22 und 23^{ten} Tact mit Tertien herunter lauffen / und dennoch der kleine Finger mit der 6 getrost folgen könne; imgleichen / daß eine Syncopatio bey den folgenden 4 schlechten Noten / und die Ergreifung des mehrerwehnten Subjecti im 24 und 25^{ten} Tact nicht übel klingen werde / darff ich ohne Gefahr versichern / dafern das letztgedachte nur oben im \bar{f} angefangen wird.

S. 5.

Im 28^{ten} Tact kommen noch ein paar lange Noten / dazu die rechte Hand nicht eine Decoration erfinden kan; wie denn auch nicht schlimm wäre / wann die letzten 9 Achtel im Bass sehr stark angegriffen / und mit beyden Händen syncopiret würden.

Drittes Prob-Stück.





Erläuterung.

§. 1.

Mer sich über die häufigen oder schweren Signaturen dieser Piece beklaget / der thut groß Unrecht. Nichts desto weniger ist selbige so eingerichtet / daß sie zuvörderst wohl klingen und divertiren / nachgehends auch zu allerhand guten Einfällen und Imitationen Anlaß geben soll.

§. 2.

Gleich im dritten Tact kan der Concentus, wie p. 3. §. 3. schon' angeführt worden / allerhand Passagen an die Hand geben. Um nur denen / die solches nicht begriffen / ein kleines Licht anzuzünden / mag dis wenige zum Muster dienen:



§. 3.

Im fünfften Tact findet sich Gelegenheit mit der rechten Hand auf denselben Schlag / wie der Bass sein Thema angefangen / selbiges oben zu imitiren / etwaun folgender Gestalt:



Jedoch muß der Bass sorgen / daß seine Schläge vollstimmig erscheinen / da den im siebenden / 37 und 39^{ten} Tact dergleichen wiederum angebracht werden kan.

§. 4.

Insonderheit mag dieses Exempel dienlich seyn / die lincke Hand im Spritzen zu steten Octaven zu gewöhnen / welches bey'm Accompagnement vieler Stimmen eine treffliche Kraft hat. Es versuche einer solches vom 14 bis in den 20^{sten} Tact; Ja / das einzige H. ausgenommen / mag bis in 26^{sten} damit continuiret werden. Der 28 / 29 / und 30^{ste} leiden es gleichfalls; bey'm 33^{sten} aber wird es nicht übel stehen / wann er samt dem 34^{ten} einfach im Basse / oben aber zur Veränderung

derung Tertian- und Quartan- weis / wie es die Harmonie erfordert / gespielt / so dann auch der ganze 3^{te} Tact oben-berührter-massen gebrochen wird.

§. 5.

Im vierhigsten Tact spielt man wieder Octaven-weis bis zum 46^{ten} / die rechte Hand aber schlägt zu jedem Tact nicht mehr als einmahl / und solches der Deutlichkeit wegen ; Denn / daß viele Spieler mit dem öftern Anschlagen einerley Griffe eine Schönheit getroffen zu haben vermeynen / solches ist ganz falsch ; es macht ein groß Geräusch und verdirbt die Melodie des Basses / als welche vor allen andern deutlich muß vernommen werden. Wahr ist es / in etlichen Fällen ist das öftere Anschlagen nicht zu verwerffen ; es muß aber sehr klüglich geschehen / und dieses vermeyne / nebst anderen Vortheilen / durch gegenwärtige Arbeit einiger massen anzudeuten.

§. 6.

Den 46^{ten} Tact hätte gern mit drey reinen / kurzen / aber starken Schlägen herausgebracht ; und beyhm 47^{ten} können die Octaven im Bass / und die einzelnen Griffe im Discant / eine abermahlige Veränderung machen / womit bis am 51^{sten} Tact continuirt werden mag.

§. 7.

Im 69^{sten} Tact wird man die lange Note obangeregter-massen / es seyn nur in der rechten oder linken Hand / auch wohl in beyden Händen / mit einer Passage geschickt zu theilen wissen ; so dann vom 70^{sten} anfangen Tertian- und Quartan- weis / wie es nemlich die Concordantien und Signaturen erfordern / mit dem Bass einesweges zu procediren / und schließlich im 77 und 78 die Bass-Noten doubliren / dazu auch die rechte Hand mit blossen Tertian eben also folgen kan / wie dieses Wenige zur Nachricht ausweisen soll :



Vierdes Prob-Stück.



This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano or organ. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1 through 8 above or below notes. There are also various articulation marks, including asterisks (*) and small 'x' marks, placed above notes. The staves are arranged vertically, and the music appears to be a single melodic line. The page number '15' is in the top right corner.

Erläuterung.

§. 1.

Indet man nicht gleich bey jedem dieser Exempel alle Austweichungen und Vorfälle / die sonst wohl anderwärts bey dem Thone vorkommen / so darff man sich dessen nicht wundern. Wer mag alle die unendlichen Veränderungen in solche enge Schranken fassen? Und wie ist es möglich / daß in wenig Schüsseln alle Ess-Baaren der ganzen Welt können aufgesetzt werden? Indessen habe mir doch Mühe gegeben / alles so einzurichten / daß der Ambitus erfüllet worden / und von Haupt-Sachen nicht viel mangeln wird. Biewohl ich einem Studirenden diesen Rath dabey ertheilen will / daß er / wenn er mit einer Piece fertig / seinen musicalischen Kasten aufschliesse / und daraus hervor lange alles / was nur aus dem Thone / daraus er gespielt / gesetzt ist; so dann wird er von selbst die Application dieser Prob-Stücke auch auf andere Sachen zu machen wissen. Die bisher vorgewesene Thone sind dermassen gewöhn- und gebräuchlich / daß man nicht lange in Partituren herum blättern darff / aus selbigen etwas zu finden: Wenn wir aber weiter im Text kommen / will mir die Freiheit nehmen / ein und andere Arien anzuzeigen / die sonderlich zur Übung in frembden Modis dienen können.

§. 2.

Will man im 4^{ten} Tact die 8 Sechszehnthell / so der Bass gehabt / in der Sexte mit der rechten Hand imitiren / und dabey die lincke das Gehörige mitgreiffen lassen / so ist es ganz wohl gethan; massen solches im 12 / 26 / 38 / und 39^{sten} Tact wiederum angehen kan.

§. 3.

Dieses muß vor allen erinnern / daß im 22^{ten} Tact eine Passage kommt / welche sonderlich gespielt werden will / so / daß die rechte Hand nur die 7 anschläget / und die übrigen 4 Noten alleine durchgehen läset. Bey den darauf folgenden 4 und andern Signaturen / bis medio 24^u Tactus, wird es eben also gehalten / weil der Bass die Resolution der Dissonantien selbst machet.

§. 4.

Wer von der Mitte oder leßtern Helffte des 26^{ten} Tactes bis ans Ende des 27^{ten} die rechte Hand Tertian-weiß mit lauffen lassen will / dem ist es unverbotten

boten; alsdann kömmt Tact 33/ 34 und 35 wiederum dergleichen Satz vor/ wo nur zu der ersten Note das Gehörige/ und nichts zu den übrigen geschlagen wird/ so wie §. præced. angezeigt werden.

§. 5.

Im 36ten Tact/ wie auch im 37ten/ kan die rechte Hand eine artige Veränderung machen/ da/ wo sich der Bass zur Pause nahet; wenn nemlich die Sexte/ falsche Quinte und Tertie/ oder auch die erste und letzte/ ohne die Quinten/ sich so brechen/ oder ein Harpeggio machen/ daß zugleich der Gang dadurch aneinander gehänget werde/ wie solches Vergesehtes deutlicher erklären wird:



Fünftes Prob-Stück.

Allegro.





Erläuterung.

§. 1.

In dieser Piece ist theils auf das etwas frembde Mouvement, theils auf etliche Rückungen / theils auch auf gewisse Signaturen / insonderheit die so beliebte 6 und 5 / wie selbige zu embelliren seyn möchten / gesehen worden. Was das Erste betrifft / so wird man aus diesem Exempel alle andere / aus dem drey Halben Tact herfließende Figuren leicht judiciren und erkennen lernen / daß man nicht stutzen darf / wenn ein solcher Bass etwa unvermuthet vorkommt. Die Rückungen finden sich Tact 5 / 6 / 7 / 8 ; it. 15 / 16 / 41 / 42 / 43 / 47 / 48 / 49 ; und kan / da der Bass aushält / die rechte Hand von oben eine Octave herunterlauffen / so daß eine Achtel-Pause vorhergehet / wie denn zwischen den 5ten und 6ten Tact der Satz so heraus kommen würde:



Also auch zwischen dem 7 und 8ten Tact / jedennoch mit der dabey nöthigen Veränderung.

§. 2. Im 13ten und 14ten Tact muß zu keinen andern Noten / als zur ersten und letzten etwas angeschlagen werden ; weil die zwischen Spielende im Bass gleichsam eine Ober-Stimme vorstellen ; und also keines fernern Accompaniments brauchen.

§. 3. Bey dem Fall des 20sten Tacts mag die rechte Hand immer lauter Tritten machen / solches wird nicht ungereimt kommen. Desgleichen im 30 und 31sten Tact ; doch so daß die Signaturen nicht ausbleiben.

§. 4. Nun kömmt im 34sten Tact der Satz mit der 6 und 5 über einander / welcher zwar auf vielerley Weise ausgeschmückt werden mag / wir wollen aber die leichteste heraus nehmen und den Studirenden ferner nachdenken lassen :

Eben



Ebener massen / oder auch mit umgekehrten Noten / kan der nahe vor dem Ende stehende Satz
gespielt werden. Das Umkehren aber will hier anders nichts sagen / als zum Exempel / da es oben
e c heisset / daß dann umgekehrt c e, und so ferner / daraus werden muß.

§. 5. Vom 41sten Tact an wäre wohl nicht undientlich / (in so weit man allein spielt) mit
der rechten Hand etwas cantables und manierliches / gleich eine Melodie dazu zu schlagen / wovon
aber nicht so leicht ein Exempel zu geben / weil es meistens auf die Erfindung ankömmt. Doch
dennoch / um auch hierinn zu dienen / mag / was gesagt worden / etwann folgender Gestalt erläu-
tert werden:



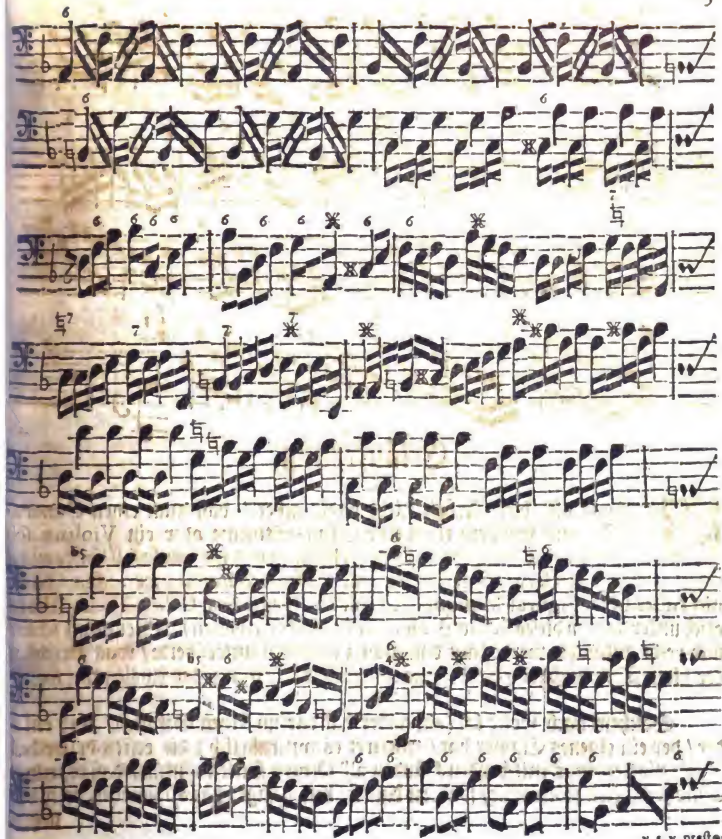
§. 6. Daß auf selbige Art der 47/ 48/ 49 und 50ste Tact könnte tractiret werden / ist nun
nicht abzunehmen; nur wird beständig dabey recommendiret / die Signaturen ohne Ausnahm in der
rechten Hand zu spielen. Der 53/ und die zweyen folgenden Tacte möchten / wie §. 3. gelehret worden / sich
in der rechten Hand wohl mit den Tertien spielen lassen / wenn nur keine Ziffern vergessen würden.

§. 7. Die gegen das Ende vorkommende 6 und 5ten können sich nach dem §. 4. bereits ange-
führten Satze wieder richten.

Sechstes Prob-Stück.

Graue.





v. s. v. presto.

nehmlicher in die Ohren dringe. Dergleichen Procedere wolte ich auch gerathen haben / in den meisten Arien und Sachen / da der Bass anfängt / und was sonderliches sagen will; Vornehmlich / wenn bey dem Clavier keine penetrante Instrumente, als etwann eine Viola di Spala oder ein Violoncello assistiren / in welchem Fall es denn indifferent seyn mag. Kurz / die Ursache dieses Anfangs ist die Begierde zur Deutlichkeit.

S. 3. Da sonst dieses Exempel einem Nachsinnenden vielfältige Belegenheit geben wird sich hören zu lassen / so will nur mit wenigen bemerken / daß es eben nicht nöthig sey / wenn im siebenden Tact das Subjectum repetiret wird / solches nach derselben Leyer noch einmahl zu spielen; sondern zur Abwechselung können wol Tertien dazu durchgehends genommen werden / doch allemahl so / daß an den übrigen Concordantien zu ihrer Zeit nichts gebreche.

S. 4. Wo das Tenor - Zeichen anhebet / kan eine Syncopation mit 4. Stimmen im Bass / und eben so viel im Discant einen ziemlichen Lärm machen / und mag man damit nach Belieben continuiren / bis an die Repercussion des Subjecti, welche im 14^{ten} Tact einfällt. Will man nun solche abermahl Octaven - weis in beyden Händen durchspielen / steht es einem frey; Wo nicht / kan es wohl ordentlich und wie sonst gebräuchlich / geschlagen werden.

S. 5. Zu Ende des Subjecti im 16^{ten} Tact kan ein Verständiger schon merken / daß ein Contra-Subjectum anhebe / welches er sich zu seiner Zeit anzubringen recommendiret seyn lassen wird; Absonderlich eräugnet sich die Belegenheit dazu gleich im 11^{ten} Tact / da beyde Subjecta zusammen klingen / wenn die rechte Hand nemlich oben in der Tertie anfängt / und so nach der Ordnung verfähret / bis die beeden Tacte aus. Im 27^{ten} Tact kan das erste Subjectum in der Rechten / das andere aber / wie es siehet / im Bass behalten werden; Die darüber befindliche Gerte weist an / daß man mit selbiger anzufangen habe. Der

33^{te} Tact lehret die Subjecta wieder um / und hebet die Rechte mit dem \bar{c} an. Das übrige kan entweder mit beyden Händen syncopiret / oder aber Tertien - weis / sowohl per Gradus als Saltus, geendiget werden.

S. 6. Durch das Syncopiren mit beyden Händen wird einmahl vor allemahl verstanden / daß man mit solchen geschwinde eins ums andere schlage / und aus /wergeschwängten Noten dreygeschwängte / das ist / aus vieren / achte mache. Es ist sonst bald / als ob man pauckte.

D

Sic.

Siebendes Prob: Stud.

Vivace.





Erläuterung.

§. 1.

Dieß ist nun ein ziemlich ehrbahrer Bass / mon petit Maitre. wollen sie sich darüber moquieren? ich muß es leiden; Abernehmens mir Eure Seichtgelahrtheiten nicht übel / daß ich bey Gelegenheit Repressalien gebrauche. Es gibt Gemüther / die alles bespotten/ es sey auch was es wolle; Nichts ist ausgenommen/und wenn es auch das Allerheiligste wäre; man kan alles lächerlich machen. Keine Aric in der Welt soll mir so wohl/so fest und schön gesetzt werden/darüber keine Glossen zu machen wären; Warum sollten denn diese Probstücke das Privilegium alleine haben / daß niemand seinen Ubertwick daran probiren möge? Diesen aber wird zu Gefallen kein Wort gesetzt / sondern denen / die mit Ernst den General-Bass studiren wollen. Solchen dienet zur Nachricht / daß eigentlich auf 4. Sachen darinn gesehen worden / um selbige per Praxin bey einem Studirenden fortzusetzen.

§. 2.

Erstlich sind verschiedene Stellen bloß deswegen und sonst keiner Ursache halber in diesem Exempel angebracht worden / als daß man die lincke Hand im Springen Octaven-weis exerciren möge wie davon im 9^{ten} Tact ein Anfang gemacht wird. It. 42. & 48. Tact.

§. 3.

Vors andere steckt ein ziemlicher Ambitus darinn/weil das Subjectum beydes in der Quinte und Sexte vorkommt / auch darinnen/ wie auch hernach in die Tertie / cadenciret / wie solches im 20^{sten} 37^{sten} und

und 47^{ten} Tact zu ersehen. Dabey kan nicht unerinnert lassen / daß unser petit Maitre wohl schwerlich denken wird / es könne im D dur auch wohl Cis dur, Cis dur ja gar Dis moll, vorkommen; Indessen weist ihm doch solches dieses Exempel gar klärlich / und zwar im 15^{ten} Tact schon das erste / wie denn an vielen Orten mehr; Das andere im 42^{ten} Tact / das dritte im 44^{ten} Tact / und so weiter. Da nun dieser Ton / D dur, ein gar gemeiner Ton ist / der alle Tage herhält / und dennoch seine Consecutio sich soweit erstreckt / ob wohl allhier nur sehr natürlich / und ohne Zuthun einiger peregrin-Clauseln verfahren worden ist; Ey / was will denn nicht die Erlernung der ungewöhnlichen Tone für ungemeinen Nutzen / ja Nothwendigkeit haben / wenn wir erst weiter hinein in die chromatischen Modos kommen werden?

S. 4.

Das dritte / worauf vor andern in diesem Stück ist gesehen worden / sind die Septimen und ihr Gebrauch / wie davon der 21^{ste} und folgende / sodann der 33^{ste} & seq. It. der 53^{ste} Tact und seine Suite zeugen. Man hat auch beyläufig Gelegenheit geben wollen / die Hände zum geschwinden Anschlagen zu gewöhnen / nemlich im 20 / 31 / 39 / 46 / und 53^{ten} Tact / allwo zu jeder Note in der rechten Hand ein Schlag / im Bass aber die Octave gehört; Will einer nun / Exercitii gratia, diese Schläge syncopiren / kan solches nicht schaden; es wollen aber Fäuste dazu erfordert werden; und das wäre No. 4.

S. 5.

Zuletzt wird einer sehen / daß der Schluß eine bloße Variation des Subjecti enthält / wozu die rechte Hand sich mit Tertian hören lassen / doch aber dabey die Signaturen mit dem kleinen Finger behalten kan.

D 3

Ad

Nichtes Prob. Stüch.

2



A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, likely for a single melodic line. The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). Above the staves, there are numerous fingerings (numbers 1-7) and some other markings (asterisks and symbols). The staves are connected by a single line. The music ends with a double bar line and a repeat sign. Below the staves, the text "Da Capo." is written, indicating a repeat of the piece. The handwriting is in ink on aged paper.

Crisp.

Erläuterung.

S. 1.

Darinn eigentlich der Vortheil bestehe / den dieser Ton vor andern auf dem Clavier hat / kan ich so eben nicht sagen ; und wenn ich gleich noch einst so viel Ursachen bebrächte / als wol im Vorrath sind / so würde doch das meiste auf die natürliche Eigenschafft ankommen. Indessen ist gewis / daß G dur darinn etwas grosses voraus hat / und sich insgemein darstellt / wann etwas von sogenannten Hand-Sachen entworffen werden soll / wie deßfalls an Exempeln kein Mangel seyn würde / falls man nicht zu sehr auf Bey-Wege zu fallen besorget wäre. Berläuffig mag man meine grosse / in Kupffer gestochene Sonata vors Clavier hiebey mit zu Rathe ziehen.

S. 2.

Daß nun in gegenwärtiger Piece das meiste auf den Tact ankommt / wird man leicht ersehen / indem meine Absicht unter andern bey dieser Arbeit auch mit dahin gegangen / daß / so viel möglich / nichts / was in re musica vorkommen kan / ausbleiben / sondern alle Umstände wohl beobachtet werden möchten / insonderheit aber / daß alle Tact-Arten angeführet / und jede / ihrer Eigenschafft nach / deduciret würden.

S. 3.

Hernach hat man auch mit Veränderung der Schlüssel einen ernstlichen Anfang machen / und zwar vors erste zum Tenor und Alt eine kleine Anleitung geben wollen ; zumahl / da am Tage lieget / daß fast in allen heutigen Theatern und Cammer- sowohl Vocal- als Instrumental-Sachen häufig damit gespielt wird / wie man deßfalls sich in des berühmten Conti seinen Erfindung-vollen Caten / ungleichen in Mr. la Barre seinen Trios umzusehen hat / deren Bass gewis so verworren / so starck bezieffert ist / und so voller Veränderung der Clavier steht / daß einer Haar auf den Zähnen haben muß / wer selbigen sogleich richtig wegspielen will. La Barre seine General-Bässe wollen ins besondere einen Meister haben.

§. 4.

Nächst diesen hat man sonderlich weisen wollen / wie es gewisse Bässe glebt / daran wenig zu künsteln / nichts einzuflicken noch zu verbessern; sondern welche ganz unzerstümmelt müssen beybehalten / und wie sie stehen / executiret werden. Deswegen die Italiäner gerne dabey schreiben: Come sta.

§. 5.

Zwar kan man mit den Tertien in der rechten Hand allenthalben ein wenig badiniren / auch darff einer die Verdoppelung des Basses durch Octaven nicht bindan sehen; Allein darin wird auch die ganze Veränderung dieses Exempels bestehen / und kan solches für ein Muster dienen / aus welchem man judiciren lerne / welche Arten eine Zierath leiden / und welche schlecht weg wollen hanthieret seyn.

§. 6.

Was den Ambitum betrifft / so ist darauf frehlich / wie in allen andern / also auch in dieser Piece gesehen worden. Wir bleiben aber mehrentheils gerne in den natürlichen Schranken der Clausulæ primariæ, secundariæ & tertiariæ, welches bey duren Tönen die Quinte / Septe und Tertie bestellen können; da bey mollen die Tertie vorgehet / Quinte und Septe inzwischen in ihrer Ordnung folgen. Bey moll-Tönen in die Septime / bey duren in die Secunde zu schließen oder zu cadenciren / ist zwar grand Mode; allein es klingt hin und wieder / absonderlich wo das da Capo angehen soll / ein wenig gar zu fremd und alamodisch. Jeder bediene sich seines Gusto, ich folge dem / der am meisten recipiret wird. Die Quart-Cadencen (da nemlich in der Quarta Modi ein Schluss kömmt) prætendiren ein grosses Recht im Ambitu zu haben / sind auch in Modis minoribus ehender / als in majoribus zu dulden; Jedennoch kan ich wohl gestehen / daß sie sich bey mir durchgehends noch schlecht legitimiret haben. Ihr bester Gebrauch findet sich bey den Italiänern / in der abgenutzten Passage, wo gleich 2 Cadencen einander succediren / die erste nemlich in die Quarte / und die andere augenblicklich darauf in die Quinte; das geht nun bey moll-Tönen an; keines wegcs aber in Modo duro, und darum habe eben diese Distinction gemacht.

Neuntes Prob-Stück.

Cantabile,

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'Cantabile'. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody is written in a flowing, cantabile style. The subsequent staves continue the melody, with some staves featuring a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves use a variety of clefs, including soprano, alto, and bass clefs. The music is characterized by frequent use of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and some unusual symbols, such as a star-like symbol on the third staff. The notation is dense and fills most of the staves. At the bottom right, there is a signature that reads "v. l. v. prelo." and a date "1781".



Erläuterung.

§. 1.

Dieses Toncs Unmuth/ die Lebhaftigkeit des Subjecti (welches nicht mein eigen/ sondern eines berühmten Königl. Ministri ist/ dem die Music noch allzeit so viel Ehre thut/ als Er ihr) und die Facilité/ womit es kan gespielt werden/ mögen diemahl einen Studirenden/ ohne mein Zutun/ genugsam ermuntern/ seinen Fleiß zu reiner Execution dieses Stückes besonders anzuwenden/ wu mahl eben/ wie bey vorigem/ auch hier wenig Künsteleyen und Auszierungen statt finden/ da man nur der Elaboration nachgehen und/ etliche wenige Nothwendigkeiten/ die berührt werden sollen/ ausgenommen/ alles/ wie es stehet/ spielen kan. Dabey wiederum die Anmerkung zu machen/ daß das manierliche und colorirte Accompagnement selten Raum habe/ wo das Fundament selbst/ mit Fleiß/ manierlich und bunt gesetzt/ hergegen: ist der Bass ohne sonderlichen Zierath/ und man spielt allem/ entweder zu Anfang einer Aria/ in der Mitte/ oder sonst per intervalla/ alsdenn und daselbst finden diese Manieren/ diese Figuren/ diese Einfälle/ diese Embellissementen/ worauff die Werck unrer andern hauptsächlich angesehen/ ihren bequemen Ort/ ja fast ihre nothwendige Stelle.

§. 2.

Dasjenige was zu bemerken steht/ wäre wohl erstlich dieses: daß man im 6ten 8ten 10ten und andern Tacten/ wo dergleichen Sätze erscheinen/ auf alle Weise Octaven nehme/ und mit dem letzten Schlägen herunter reite.

§. 3.

Hernach ist auch zu erinnern, daß die rechte Hand nothwendig vorschlagen muß, wenn in der fünften Zeile zu Anfang der Mensur, ein Sechszehn-Theil Pause steht, weil sonst das Vacuum dem Gehör unvordr / als welches vornemlich wünschet, daß alles fein ordentlich aneinander hange / erfüllet und nicht zerrissen werde. Durchgehends kan im accompagniren / außer wenigen Vorfällen / wo man des Autoris Meinung ansehen muß / dieser Vorschlag bey dergleichen kurzen Pausen gebraucht werden.

§. 4.

Will man den 22sten und 23sten Tact im Bass variiren oder verdoppeln, so mag es gerne geschehen / wenn nur kein Handwerck daraus gemacht und wohl geurtheilet wird / wo es sich schickt. Es geschieht aber am füglichsten auf die hierbey gefügte Art:



Und so bey den übrigen Sätzen; doch nicht allemahl. Denn die Abwechselung ist der Music Element.

§. 5.

Noch eins muß unumgänglich gesagt werden. Es haben nemlich viele der heutigen Accompagnieurs im Gebrauch, wenn ein Satz mit Achtern komt, wie der, im 61sten Tact dieses Exempels, daß sie alsdenn mit beyden Händen darauff los hacken / und es für eine grosse Zierde achten / wenn des Klingens kein Ende (wie ich davon schon etwas pag. 13. erwähnet) ob sie wohl auff einer Stelle damit bleiben; Diesen wolte unmaßgeblich rathen / sich hierinn ein wenig zu spahren / massen ja wohl nichts verdrießlicher als dergleichen Geröhnheit seyn kan; vielmehr sich berichten zu lassen, daß bey solchen Fällen zum ganken Tact nur ein einziger Griff gehöre, die 7. übrigen Noten aber ganz alleine geschlagen werden müssen. Drey-mahl komt die Passage hier vor, da man den Unterscheid zwischen beyderley Arten examiniren und denn das Beste wählen mag.

§. 6.

Man hält es sonst für nachdrücklich, wenn zum Beschluß eine Piece, dafern die übrigen Hände nicht entgegen stehen, etwas stark gespielt wird; solches kan einer nur, etwan in den letzten 3 oder 4 Tacten alhier auch versuchen / und die rechte Hand Terrien, weiß mit arben lassen.

C 3

3e

Sehentes Prob-Stück.

Handwritten musical score for "Sehentes Prob-Stück". The score is written on eight staves. The first seven staves are in 3/4 time, and the eighth staff is marked "adagio" and in 7/8 time. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The score is written in a cursive, handwritten style.

A handwritten musical score on ten staves. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Above the first staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, possibly indicating a key signature or a specific fingering. Above the second staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. Above the third staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. Above the fourth staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. Above the fifth staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. Above the sixth staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. Above the seventh staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. Above the eighth staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. Above the ninth staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. Above the tenth staff, there are four '7' characters with a small 'b' to their left, and a small 'b' character above the fifth measure. The word 'andante' is written above the fifth staff. The text 'Da Capo.' is written at the end of the tenth staff.

andante

Da Capo.

Erläuterung.

S. I.

En einer gewissen abgeschmackten Charteque habe einst gelesen/ daß man diejenigen Musicos sonderlich Ruhm: würdig halte/ die nicht oben ausfahren wollen / sondern NB. mit ihrer Virtu vergnügt sind ; Man weiß ich zwar nicht / worauf eigentlich dieses Oraculum gehet / und welche diejenigen seyn mögen/ die sich so gar bescheiden und blöde in ihrer Wissenschaft aufführen / meines theils gehöre ich nicht mit dahin / und verlangte vor aller Welt Gut nicht unter derselben Leute Fahne zu stehen ; sondern / wie ich niemahls mit meinem Sçavoir zufrieden seyn könnte / und wenn ich auch allen andern vorgezogen werden sollte / also will ich meinem Candidaten das löbliche plus ultra hiemit recommendirt und denselben gebeten haben/daß er nicht gleich zufrieden seyn müsse / wenn er etwann ein Stückgen aus dem Coder andern Alltags: Ton herspielen kan ; sondern / daß er mit mir weiter gehen und probiren wolle / ob die andern Tone denn darum so schlechten Nutzen haben / weil die Instrument: Stimmen daraus nie praludiren ?

§. 2. Gegenwärtiges Stück kan darin etwas dienen ; weil nicht nur der Haupt: Ton an sich selbst grosse un' ungemeine Meriten hat/sondern weil auf diesem einzigen Blätgen alle andere Tone / so wohl dur als moll, nebst ihren gehörigen Accorten und Septimen / so viel deren inermehr in heutiger Praxi vorkönnen mögen/samt und sonders enthalten sind / und solches in drey blossen Zeilen. Es ist zwar eben der sonst nicht unbekannte Gang per quartas & quintas, der in manchem Buch und in manchem musicalischen Circul erkläret worden/niemahls aber zuvor/so viel mir wissend / ad Praxin dergestalt gediehen ist/daß dadurch eine saubere Melodie/ohne Verlegung des Gehörs/in solchem kurzen Begriff zu Wege gebracht worden/wie allhier.

§. 3.

§. 3.

Ich habe aus dieser Piece/ so wie sie da stehet / vor einiger Zeit zur Curiosité einen starcken Chor gesetzt / der denen / die damahls gehöret haben / was auf die Crönung **Jh. Königl. Majest. von Groß-Britannien** in einer Serenata allhier auffgeführt worden / noch wohl in Andenden schweben / und sie des guten Effectts völlig überzeugen wird.

§. 4. Man wolle sich nur hieben mercken/ daß alles ohne Ceremonie gespielt wird / und / wie oben schon erinnert worden / come sta. Hat einer aber die Affaire in die Faust gebracht / und will zu seinem Exercitio gerne ein wenig figuriren/ so kan ihm dazu das ganze Adagio vortreffliche Gelegenheit geben / dafern die lincke Hand vollgreiffet/ und die rechte gewisser massen / nach Anleitung der Gänge / geschickt und mannierlich dazu moduliret. Es kan ein Nachdenckender auch Anlaß nehmen / im 4^{ten} Tact/ nach dem letzten andante, in der rechten Hand eine kleine Imitation zu suchen / welche sich leicht wird finden lassen. Denn ich habe hier/ meiner Meinung nach/ mit solchen Leuten zu thun/ die von selbstn sich etwas helfen werden/ wenn ihnen nur/ wie ja getreulich geschieht / der Ort und die Stelle gezeiget sind/ wo und wie die Sache anzufangen. Wolte man ein mehrers verlangen / so müste ein Commentarius geschrieben werden / der zehnmal so groß als der Text selber wäre / und reichte doch wohl nicht zu. Besagte Imitation aber kan wiederum in der letzten Zeile angebracht / und wenn man damit fertig / können allerhand Sachen aus diesem Tone auffgesucht werden; da dann eine wunderbahre Avantage hervorblicken wird. Insonderheit findet sich in **Herrn Mendels** seiner Almira, fast zu Ende/ ein recht schöner Satz aus diesem Ton/ welche Nachricht nicht zu verwerffen.

Zwölftes Prob-Stück.

This musical score is for a piece titled "Zwölftes Prob-Stück" (Twelfth Exercise Piece). It is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece consists of eight measures, each containing a complex melodic figure with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Above the staff, there are numerous fingering numbers (1-5) and some rhythmic markings (e.g., 6/4, 4/2, 3/4, 2/4, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.





Erläuterung.

§. 1.

Das schöne majestätische Dis will auch den meisten noch nicht so recht weder in den Kopff noch in die Gauff / ob wohl sehr viele Sachen daraus zum Vorschein kommen. Was machts? Unsere Toccaten und Präludia haben keines aus dem Dis bey sich; Unsere Jahrgangs-
 Jagen noch weniger; Kein Choral ist je aus dem Dis gesetzt / das ist zu sagen / von Anfang her; Unsere Orgeln und Clavicymbeln haben nicht alle die rechte Temperatur, insonderheit die ersten. Es ist unser Calchant eritt nicht aus dem Ton. Indessen habe es doch versuchen wollen / ob nicht aus dem ehrlichen Dis, so wie aus andern / etwas gutes zu machen; und siehe/ es gieng auch da-
 statten.

§. 2.

Man hätte nun zwar sehr vieles bey diesem Exempel zu mercken / allein / wer mir zum erstenmahl / zum andernmahl und zum drittenmahl die Signaturen reine greiffet / der soll Urlaub den übrigen haben. Bringt es aber jemand inter juniores durch seinen Fleiß hierinn zur Vollkommenheit / demselben kan man alsdann sagen / daß sich die ganze Piece mit stetem Harpeggio in der rechten Hand gar füglich spielen lasse / nur diejenigen Sätze ausgenommen / wo zwey-
 strichne Noten kommen. Das Harpeggio aber muß vierstimmig seyn / und gerade auffwärts / nieder / ohne Interruption oder Absatz geführt werden. Ich will zur Probe einen halben Satz hersehen / wornach die andern leicht einzurichten. Es hätte wohl ein ganzer Satz seyn sollen / aber der Raum will es nicht leiden.

NB, D



NB. Die 6 über den Discant: Noten/ will nur sagen/ daß sechs Noten hier ein Viertel ausmachen/ wie solches nichts neues.

§. 3. Bey dem Tact/ wo der Alt anfängt/ kan man mit dem Harpeggio wohl innehalten/ und nicht nur die Faust/ sondern auch die Ohren ruhen lassen/ weil sie es beyde bedürffen möchten; hernach kan mit dem 22ten Tact/ nach Belieben/ wieder angefangen/ und bis an die zweyge-
strichene Noten continuiret werden.

§. 4. Wer Lust hat besagte zweygeschwängte Noten zu verdoppeln/ der thue solches im gangen 27ten Tact/ in der letzten Helffte der 28sten/ in der ersten Helffte des 29sten/ im 30sten. gangen Tact/ in der letzten Helffte des 31sten und 32sten ganz durch/ auf diese Weise:



§. 5. Im 33ten Tact mag man wieder harpeggiren auf vorgeschriebene Art; und im 38sten Tact es mit dem doubliren gut an/ bis dahin/ wo es wieder in den Bass fällt/ alsdann kan das Harpeggio ablösen/ und insonderheit mögen die letzten Tacte wohl mit Tertian/ auch starcken Tertian/ abgefertiget werden/ welches keinen übeln Effect thut.

§. 6. Nun solte ich zwar auch Nachricht ertheilen/ wo und in welchen Wercken dienstliche aus die-
sen gesehten Sachen anzutreffen sind; Allein es finden sich deren so viel/ daß ich nicht weiß/ welche vor andern zu wählen. Wer einen Choral aus dem Dis spielen will/ der suche selbigen in dem Herrn Capellmeister Reisers geistlichen Oratorijs; Wer aber in Opern-Sachen etwas daraus sehen will/ der nehme Hercules und Hebe zur Hand/ da die Jole eine Aria hat/ die sich anfangt: Laß mein Glehen doch versüßten &c. Ingleichen blättere einer Masciti seine Violon-
solo durch/ die können ihm auch hierinn Satisfaction geben. Capittel und pag. aufzusuchen halte vor unnötig alhie. Wer Hand-Sachen daraus spielen will/ der nehme des berühmten Darm-
städtischen Herrn Capellmeister Graupners Partien vor sich/ ic. mein Harmonisches Denck-
mahl. &c.

Zwölftes Prob-Stück.

Rondeau.

A musical score for a piece titled 'Zwölftes Prob-Stück. Rondeau.' The score is written on seven staves. The first six staves are for a single melodic line, likely for a flute or violin, and the seventh staff is for a keyboard accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and grace notes throughout the piece. The word 'Rondeau' appears at the end of the sixth staff and again at the beginning of the seventh staff. The score is written in a clear, legible hand, with some annotations above the notes, such as '6', '7', and 'b'.

Handwritten musical score for a piece titled "Rondeau". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. The piece concludes with a double bar line and the word "Rondeau." written on the final staff. A decorative flourish is present at the bottom right of the page.

Erläuterung.

S. 1.

Damit die etwanige Seltenheit des Tones keinen erschrecke / so habe den Bass auf das allerleichteste und schlechteste entworfen / woben er / mehr Ergötzlichkeit halber / auch die Form eines Rondeau bekommen. Nun wird ja wohl verhoffentlich nicht nöthig seyn zu sagen / daß der erste Satz allemahl wiederholet wird / wann in der Piece zu drehenmahlen Rondeau stehet / sintemahl solches bekandte Sachen sind / und die Beschreibung allemahl zur Noth / im ersten Theil des Neu=eröffneten Orchestre, pag. 190. mag nachgeschlagen werden.

S. 2.


Vielmehr stehet zu erinnern / daß man sich / bey der ungetünsteten Einrichtung des Basses an ihm selber / unausföhrlich auf einige kleine Auszierungen werde zu schicken haben. Anfangs zwar kan es die Tertie verrichten / wenn nemlich bey vollen Accorten der kleine Finger oben mit dem Bass in einerley Proportion fortgeheth / wohl zu verstehen / so lange die ersten 10. Tacte währen. Zu den sechs folgenden schläget das gehörige oder bezeichnete ordentlich drehmahl im Tacte an. Der 17^{te} und 19^{te} richten sich wieder nach dem Anfang.

S. 3.

Wann denn der Alt anhebet / so möchte die rechte Hand wohl ihre Griffe etwas weniges brechen; ich sage etwas weniges; denn wir wollen dismahl nur drey Noten in jedem Tacte anschlagen / und zwar / unmaßgeblich / auf die folgende Manier:

Man



Man wolle dabey observiren / daß wenn die Concordantien so nahe kommen als Tertien / wie bey dem Accord zum folgenden G, da nemlich die Custodes  stehen / vorfällt / so nimmt man alsdann beydes Tertie und Quinte zusammen auf einmahl / und läßt die Octave oben zweymahl nachschlagen / damit die Art des Brechens beygehalten / und auch zugleich alles vollstimmig erfunden werde.

NB. Obige Custodes haben deswegen hinter einander gesetzt werden müssen / weil es sich mit den Schritten anders nicht thun läßt / sie sollten sonst gerade über einander stehen.)

§. 4.

Zum Unterschied spielet man den Satz / wo der niedere Discant / nach zweyfacher Wiederholung des Rondeau, eintritt / mit den ganz gewöhnlichen Griffen / zu jeder Note angeschlagen; und wo der Alt sich wieder mit den schlechten Noten sehen läßt / hebet man die vorige Syncopation abermahl an / und continuiert damit bis zu Ende.

§. 5.

Nun möchte mir es schwer fallen aus diesem Tone Exempel / die in Praxi sind / anzuweisen; gestehe auch gerne / daß deren gar wenig seyn mögen. Nur will dieses sagen / daß man sich an allerhand Recitativ, so wohl der Italiäner / als Italiänisirter Deutschen / item, an alle Sachen / die aus dem bekandten C moll, aus dem gebräuchlichen F moll &c. sind / halten mag / da wird man / wo nicht in allen / doch hin und wieder häufige Cadenzen und Modulationes im As finden.

G

Drey:

54. zwen Claviren.

This is a handwritten musical score for two clavichords, titled "54. zwen Claviren." The score consists of ten staves of music, arranged in five pairs. The notation is in a historical style, featuring a treble and bass clef on each staff. The music is written in a single system, with various fingerings indicated by numbers 1 through 7 above the notes. The key signature is one flat (B-flat). The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and accidentals. The final staff concludes with a "DaCapo." instruction, indicating a repeat of the preceding section.

Cembalo secondo. 7

[illegible]

Erläuterung.

§. 1.

Man hat mit diesem Exempel einen Versuch thun wollen / wie ein General - Bass in zwey differenten Partien auf zwey Claviren zu spielen seyn / und es hat sich bey der Probe getviesen / daß es so gut / neu / sey.

§. 2.

Den Anlaß dazu hat dieses gegeben / daß man gar öfters bemercket / wie bey dem Alleine-Spielen sich einer mehrentheils um die Signaturen und andern sachen / nicht aber um den Tact und das Pausiren stark bekümmere ; Indessen aber / da der Basso continuo nicht so sehr continuo allenthalben ist / und da ihm Accompagnement, insonderheit in Kirchen - Sachen / Fugen und dergleichen / auch nicht selten in Theatralischen und Cammer - Stücken / als nemlich / iter andern / in Vivaldi, Venturini und dergleichen Autoribus / vielfältige Pausen vorkommen / so hat es nöthig geschienen / bey dieser Gelegenheit ein rob - Stück / das mit andern concertiret / und hin und wieder pausiret / einzurücken / damit nichts unberührt bleibe. Will man indessen entweder / aus Mangel zweyer Claviere / ein Clavicymbel und eine Viola da Gamba, oder ein derges Bass - Instrument nehmen / so stehet es in eines jeden Willkühr ; Es möchte auch wohl mit ein paar Bassons oder Violoncelli nicht übel herauskommen / doch so / daß unser Zweck / nemlich der General - Bass auf dem Clavir / nicht bey vergessen werde. Es ist sonst kein Concerto Grosso, sondern nur ein Murr / welches weist / daß / und wie dergleichen Sachen zu spielen und zu machen d.

§. 3.

Da wird es nun artig heraus kommen / wenn der eine gute Einfälle hat / und bisweilen eine Passage macht / die der andere nothwendig imitiren muß / soll er sonst nicht zu kurz kommen ; Dergleichen möchte zum Exempel durch Erdoppelung der Noten im 13^{ten} Tact auf solche Art geschehen :

und




und so weiter.

§. 4.

Hierauf ließe sich nun die andere Partie im 1^{ten} Tact gleicher gestalt mit doppelten Noten hören/ als ob man/ so zu reden/ strifte/ wer es am besten machen könne.

§. 5.

Hat der/ so die andere Stimme spielt/ Lust und Fertigkeit genug/ nach dem Zeichen  abermahl mit dreygestrichenen Noten etwan folgender gestalt anzufangen:



so muß es derjenige/ so die erste Partie spielt / nothwendig nachmachen / sonst wird er beschämet stehen.

§. 6.

Die acht Achtel auf einem Ton müssen wol marquiret und die darauf folgende oder vorhergehende acht in beyden Partien Octaven-weis sein starck expri-
miret werden. Den Ort zu benennen ist unnöthig / weil ihn diese Beschreibung schon in beyden Stimmen anzeigt wird.

§. 7.

Lin. antepenult. & penult. wird ein hurtiger Kopf seinein Cameraden aber-
mahl auf die Zähne fühlen und etwas veränderliches anbringen können/ worauf jener Ehrenhalber antworten muß.

§. 8.

Wenn in den beyden letzten Zeilen dieses Exempels / und sonst wol das Achtel zum pausiren häufig vorkommt / so muß derjenige Accord / oder die-
jenige Signatur/ so zur nächsten Note gehört / anticipando oder zum Voraus/ während der Pause/ mit der rechten Hand vorgeschlagen werden.

5

Vier.



Erläuterung.

§. 1.

Dass ich aus diesem Tone mein Tage noch kein Stück gesehen/solches gestehe gar gerne; daß aber kein einziger Griff darinn so selten/nach kein Gang so unge-
wohnt/welcher nicht in andern Sachen tag-täglich und häufig vorkommt/
solches will ich dem/der es verlangt/mathematice beweisen.

§. 2.

Wenn einer die Partitur der Opera Porfenna hätte/so wie ich dieselbe Anno 1702 gemacht habe/der dürfte nur die funffzehende Scene des ersten Actus ein wenig genau durchsehen/so würde er darinnen fast jeden Griff/der hier im Exempel vorkommt/antreffen. Es ist auch eine Passage in Jason, so wie ihn Couller ausgeführt hat/da der Recitativ, wo nicht alle/doch die meisten derselben Tone durchgehend; Ort und Stelle kan eben nicht so genau sagen/weil die Partitur thund nicht bey der Hand habe. Es solte mir ein leichtes seyn/jede Note/sowohl in diesem Probe Stücke/als in allen vorigen und folgenden zu anatomiren/auch zu einer jeden eine gute Anzahl Exempel aus gangbahren Compositionen anzuführen; allein vorerst würde ich mir eine Mühe nehmen/die dem Studirenden im Nachschlagen gar nicht anstehen möchte/weil allen nicht die Gelegenheit offen/in gangen Partiturn und theils raren MSS zu blättern; vor andere glaubet mir ein jeder gar,leichter ein bißgen Nachdenken hat/daß alle diese Sachen/ob wohl nicht jederzeit so hauffenweise/doch hie und da zerstreuet/nur gar zu oft für Unwissende vorkommen/so daß mich niemand verdencken kan/vielmehr wird es Dankens werth seyn/wenn hier in einem so kleinen Begriff verfaßt worden/was man sonst aus vielen Büchern hätte zusammen lesen müssen.

§. 3.

Es wird des Studirenden Nutzen um ein merckliches befördern/wenn er siehet/daß dieses Exempel auf zweyerley sehr verschiedene Arten in Noten vorgestellet wird/da es doch/nach der Praxi zu reden/einerley; Ich gestehe aber auch gerne/daß einer vom Transponir-Teufel starck geplaget werden müste/der seinen Modum auf die erste Art exprimiren könnte/und wolte es doch/um die Sache verwirrt zu machen/auf die andere Art verrichten; allein/was hier Exercitii gratia geschieht/hat keine Ausnahm/und hoffentlich seinen Nutzen/wenn mans recht ansetzen will. Dabey ich diese Observation,so ich im Beschnitzten Orchestre p. 438.
ange-

angeführet/ und die vielsleicht zuvor noch niemand gemacht/ hier wiederholen will:
Daß nemlich eine mit dem \times bezeichnete Note allemahl moll ist/ i. e. tertiam minorem zu sich nimmt; hergegen/ **eine mit dem \flat versehene jederzeit dur ist/** und also tertiam majorem führet; es sey dann/ daß die Modulation eine Aenderung mache; ich rede hier von der natürlichen Eigenschaft/ nicht von zufälligen Abwechselungen.

S. 4.

Wegen Notirung dieses Exempels/ auf die zweite Art/ dürfte ein kleiner Scrupel vorfallen/ da nemlich die Intervalla, dem Augenschein nach/ oft mit ihrer würrlichen Form nicht übereinkommen/ und damenhero vielen Spielern/ die nicht weiter denken als sie sehen/ einen Anstoß geben möchten. Wenn Z. E. gleich in der zweyten Zeile das fallende Semitonium, dis d, auf einem Spatio bleibet/ ob es zwar durch \times und \sharp erhöht und erniedriget wird/ so siehet es doch sehr ungewöhnlich und seltsam aus. Wenn ferner im andern Tact der dritten Zeile das g dis, welches doch nur eine herunter tretende Tertia ist/ recht wie eine Quarta in die Augen fällt; it. wenn im nächstfolgenden Tact das f b, als eine steigende Quarta, den Noten nach/ nur wie eine Tertia aussiehet/ so ist solches nicht nach meinem Sinn/ eben so wenig/ als die fallende Tertia in der vierdten Zeile/ die einer Quarta ganz ähnlich scheint/ und dergleichen mehr. Ich werde jedoch zu Ende dieses Wercks/ wo es der Raum besser als hier vergönnen wird/ ein wenig mehr und meine unmaßgebliche Gedancken über diesen Punct vorbringen/ wie und auf was Weise solchem inconvenienti am besten abgeholfen werden möchte/ falls sich die Musicalische Welt nur deswegen sein einmüthiglich entschliessen könnte.

S. 5.

Sonst darff man hiebey wohl auf viele Manieren und Auszierungen nicht bedacht seyn/ aldiervell es schon genug seyn kan/ wenn einer dieses Exempel reine/ und wie es siehet/ wegspiellet. Da auch unstreitig/ daß solche chromatische Sachen/ sie lassen sich nun so selten sehen als sie wollen/ dennoch den besten betrügen und verwirret machen können/ wenn er derselben nicht gewohnt/ so ist ja nicht übel gethan/ sich vermittelst solcher kurzen Anleitung darinn zu üben und fest zu setzen/ angesehen auch ein einziger Fehler von Wichtigkeit mächtig ist/ den ganzen Virtuosen/ ou soy disant, in Miß-Credit zu bringen/ denn/ es bleibet dabey: Im Basso Continuo darf kein Organiste ohne Schande stolpern.

Grünfzehendes Grob-Katth.

Alla breue.



[illegible]

Erläuterung.

S. 1.

Mer da muthmasset/ meine Absicht gehe bloß dahin / schwere Sachen zu setzen / und die Leute nur zu scheeren/ der thut mir Unrecht / und betrüget sich selbst. Sind es nicht lauter solche Dinge/ die einer wissen muß/ wann er einen Meister im General-Baß abgeben will? Ja ich kan schweren/ es sey mir nicht eine Note entfahren die unnöthig / überflüssig oder eigentlich zur Chicane hingeseht worden. Hergegen weiß ich / was für Meriten darinn stecken/ wenn einer einen leichten Styl im Componiren besitzt / und daß Künste dazu gehören / leicht und gefällig zu setzen. Deswegen befeisige mich dessen. Es erfordert viel/ etwas schweres und doch dabey angenehmes hervorzubringen; noch mehr aber / etwas leichtes/ natürliches/ dabey neues/ fremdes und anmuthiges zu machen. Ich werde mir aber den Unterscheid ausbitten/ der da billig statt finden muß / zwischen einem/ der nur blosserdinge zugefallen sucht/ und zwischen solchem/ der beydes lehren/ probiren / unterrichten und doch dabey nicht altfräntisch oder aus der Mode seyn will. Da nun mit dieser Arbeit der letzte Zweck besonders intendiret wird/ so muß mirs kein Organiste übel nehmen / daß ich ihm hier eins aus dem wahren Bmoll vorlege. Es ist ja ein gebräuchlicher Ton/ und viel bekannter als der vorige. Ob das Exempel aber deswegen leichter ist / daran zweifle. Ich bekenne gern / falls unter diesen Piecen jemand wider Vermuthen was schweres suchen sollte / er unter andern mit auf gegenwärtige reflectiren müsse / wenn man zumahl die Art inn haben will / mit welcher die Sache zu tractiren.

S. 2.

Es geschiehet erstlich bloß den Herrn Organisten zu gefallen / daß ein Allabreue erscheinet / weil ich weiß / daß sie dieser Art in ihren Kirchen-Sachen wohl gewohnt sind / und hat es meines Wissens noch ausser *Ariosti* und *Bimler* niemand gewaget / den Terminum durch Cantaten zu profaniren / ob solches wohl einige in Instrumental-Sachen gethan / und dessen gute Macht haben. Demnach darff man wohl nicht sagen / wie geschwind es gehen müsse / weil das benigesetzte Wort die

Krafft

Krafft hat/ auch die allerträgeſten Köpffe und Hände zu bewegen. Es iſt faſt wie das Obeyden Pferden/ doch in Senſu contrario.

§. 3.

Vors andere iſt nothwendig zu erinnern/ daß/ da die Genus allezeit Bindungen/ Rückungen und Ligaturen erfordert/ auch darauf mit der rechten Hand anders geſehen/ und 3. E. die über der erſten Note ſiehende 5/ oder der Accord, nicht zu verſelben/ ſondern zur Pauſe vorher geſchlagen werden/ die darauf folgende Baß-Note ſchlägt ſodann allein/ und die Signatur der 6 und 4 hernach; kurz/ die Hände ſchlagen eine um die andere an allen Orten wo die Zieffern nicht gerade über den Noten ſiehn. Zu den Vierteln wird indeſſen nicht mit Rückungen/ ſondern platterdinges das gehörige angeſchlagen/ und kommt die ganze Sache darauf an/ daß man in acht nehme/ ob die Zieffern vor oder hinter der Note/ über eine Pauſe/ oder über einen Punct befindlich/ da ſie dann nach derſelben Anweiſung auch geſpielt werden müſſen.

§. 4.

Vor allen Dingen mercke ſich einer die Schlüſſe/ ſowohl des erſten als andern Theils dieſes Exempels/ und bringe die Rückungen rein heraus. Im 40ſten Tact iſt der Anfang/ da die 6 nicht zu/ ſondern nach der Note; die folgende Signatur nicht zum c, ſondern zum Punct/ die 9 liegend/ die Reſolution aber allein angeſchlagen/ und ſo weiter verfahren wird. Es werden manchem im erſten Anblick die beſagten Rückungen etwas ſpaniſch vorkommen/ ehe er die rechte Art derſelben eingenommen hat; Allein ich tröſte mich immer/ daß ich hier meiſt mit Organiſten zu thun habe/ die die Natur des Allabreue in- und auswendig kennen/ und wohl wiſſen werden/ wie dergleichen Rückungen zu tractiren ſeynd.

§. 5.

Bei den groſſen Noten die vor dem Schluß hergehen/ ſonſt Breues genaht/ (*) (davon dieſes Genus ſeinen Nahmen trägt) mag einer ein wenig buntes mit der rechten Hand machen/ ſolches wird ihm nicht verdacht werden/ falls er ſich ſonſten wohl gehalten hat.

(*) Dieſe groſſen Noten aber haben nicht können geſetzt werden/ ſondern man hat ſie müſſen in 2 Semibreues theilen und aneinander binden. So iſt es auch mit den durchſchnittenen Semibrevis gehalten worden/ weil es ebenſakß daran in der Officin fehlet.

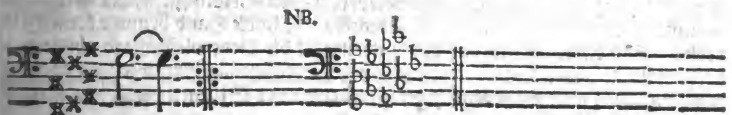
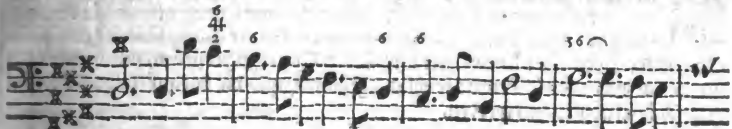
J

Geſch.

Sechzehndes Prob-Stück.

Tempo di Giga.





32

Er

Erläuterung.

§. 1.

Nur erscheint ein kleines Exempel aus dem Gis oder As moll, welches man
 chein/ der nimmer dergleichen gespielet/ wohl groß genug vorkommen
 möchte. Das Tempo di Giga ist nicht von einer Canarischen oder Spani-
 schen/ sondern von einer Loure oder langsamen Gigue zu verstehen/ und besteht das
 meiste darinn/ daß die Puncte wohl ausgehalten/ und die darauf folgende Acht
 rechtschaffen abgestossen werden.

§. 2.

Es siehet einem frey/ der so viel Presence d'esprit, oder hurtiges Nachden-
 ken hat/ hie und da die Tertian oben in der rechten Hand/ nach Maßgebung des
 Basses/ mit gehen zu lassen/ insonderheit aber wird gebeten/ in der linken Hand
 sein manierlich/ mit langen Vorschlägen und kurzen scharffen Trillern zu spielen/
 weil solches bey dieser Art vor andern erfordert/ von den wenigsten aber in acht ge-
 nommen und getrieben wird/ weil sie denken/ die lincke Hand brauche keines Zie-
 raths. Und daher kommt es/ daß offtermahls die General-Bässe so abschleiflich
 hölzern klingen/ weil kein Chant, keine Sing-Art/ dabey adhibiret wird/ da doch ein
 Bass der selben weit mehr benöthiget ist/ als eine Ober-Stimme/ weil jene selten
 viel modulirt als diese.

§. 3.

Wer bey dem Anfang der andern Reprise die Pausen betrachtet/ kann sich
 leicht einbilden/ daß sie nicht umsonst da stehen/ sondern/ daß etwas eigenes damit
 gemeinet werde. Was solte aber das wohl seyn können? Antwort: Man sehe die
 folgende Clausul an/ und denke nach/ ob nicht dergleichen vorher in der rechten
 Hand könne gespielet werden. Zum wenigsten finden sich sechs Noten/ die mit
 Manier in der Quinte als Vor-Trouppen zu gebrauchen sind/ aus welcher Nach-
 richt einer/ der das Fugen-Handwerck/ wie ein rechtschaffener Organiste/ durch
 natürliche oder über-natürliche i. e. Solmisations-Künste/ gelernt/ auch
 leicht

leicht das übrige begreifen kan/ ohne daß es deswegen nöthig/ ihm alles ganz genau vorzubrocken. Dienen der gleichen Vorschriften denn sonst zu nichts anders/ so kan man sich doch durch ihre Hülffe taliter qualiter ein Judicium formiren/ damit auch aus den Pausen selbst einer erkennen lerne/ was eines Compositoris Gedanken und Meinung etwan seyn mögen. Wie es denn außer Zweifel ist/ daß/ so lange ein Accompagneur den Sinn des Autoris nicht begreift/ er allezeit im finstern tappet. Und wenn auch seine Bässe zehnmal accurater beziefert wären/ als was Mortier und Roger jemahls mit allem Fleiß haben stechen lassen/ so wird doch noch ein gut Theil/ ja ich dörfte fast sagen/ der größte/ dem Spieler/ und seinem Nachdenken überlassen.

§. 4.

Bei dem Bierzehenden **Prob. Stück** pag. 55. habe mir die Mühe nehmen wollen/ dasselbe auf eine verschiedene Art aus dem Systemate mit *b*, in das System mit *x* zu übersetzen; Hier mag nun ein Studirender/ oder dem es sonst Ernst ist/ selbst Hand anlegen und probiren/ was diese Pieçe für eine Figur mache/ wenn sie nach Anleitung des mit NB. bezeichneten Systematis aus dem *Gis* in *As* übertragen werde. Denn ob solches gleich auf unseren *Clavicymbeln*, den *Griffen* nach/ einerley/ so ist es doch im Grunde nicht also/ und confundirt diejenige/ die sich hierinnen gar nicht umgesehen haben/ alle Augenblick. Denn/ daß wirklich *a* mit dem *b* ein anderer Ton/ und nicht derselbe/ als *g* mit dem *x* sey/ ist zwar bey Verständigen und gelehrten Musicis eine ausgemachte Sache/ hier aber die Materie zu fein/ solche weitläufftiger für *Tyrones* auszuführen. So ist es auch eben keine Nothwendigkeit/ der gleichen Übersetzungen in *Praxi* vorzunehmen; hier geschieht der Vorschlag nur zur Übung und einen habile zu machen. Man lese indessen was das *Beschüzte Orchestre* p. 438. & seqq. nebst der dabey befindlichen Tabelle No. XXIV. davon dociret.

§. 5.

Loco allegatorum könten zwar viele Sätze aus *Recitativ*en angeführet werden/ allein um nicht weitläuffig zu seyn/ dienet zur Nachricht/ daß alle Sachen aus dem *E* und *H* nur hier gute Dienste thun können.

Sie-

Siebenzehndes Prob-Stück.

This musical score is for a piece titled "Siebenzehndes Prob-Stück" (Seventeenth Exercise Piece). It is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Above the staff, there are numerous fingerings indicated by numbers 1 through 7. Some measures contain specific performance instructions or markings, including "ff" (fortissimo) and "p" (piano). The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The overall structure suggests a technical exercise piece, likely for a piano or similar keyboard instrument.



Erläuterung.

§. 1.

Ech will keinem die Gewähr leisten/ daß er diese Piece zum erstenmahl ohne Anstosß werde spielen können/ obgleich der Ton einer der artigsten/ auch dabey einer der bekandtesten und gebräuchlichsten ist; dabey fallen also alle Excusen der eingebildeten Lichter von selbst weg/ weil hie nichts vorkommt/ als was ein mittelmäßiger Bassiste nothwendig und unumgänglich wissen/ ja primo intuitu, & sine hæitatione treffen muß. Thut er das nicht/ so ist er nicht der Mann/ dafür er sich ausgiebet/ und man kan ihn sicherlich in die Zahl der Unschuldigen mit setzen.

§. 2.

Es werden ohne Zweifel die guten Herren einwenden/ daß die Claves so schrecklich viel abwechseln und sie zu dergleichen nicht gewohnt sind. Antwort: Es ist wahr/ die Schlüssel der Music/ bis auf einen einzigen/ kommen alle in diesem Stücke zum Vorschein; daß sie dem Herrn Organistn aber etwas ungewohntes sind/ daran ist niemand als er selber schuld. Du liebe Zeit! braucht es den so viel ungeheurer Künste/ neun kahle Schlüssel zu kennen/ da ja manche Haushälterinn ihrer mehr als 20. kennen muß? So wie man aber denjenigen auslachen würde/ der seinen Kasten ohne Schlüssel aufschließen wolte/ also verdient auch der mit Recht des Spottens/ welcher im accompagniren seinen Kunst-Schranken eröffnen und ein Musicus heißen will/ und die Schlüssel vergessen hat.

§. 3.

Ich sage es sind neun Schlüssel; ich will mich aber noch handeln und 2 davon abdingen lassen. Belt! das ist auf 9 schon ein großer Abschlag? Solches kan auf folgende Art geschehen. (1) Ist der Deutsche Violin-Schlüssel mit dem niedrigen Bass einerley/ ausser/ daß jener zwei Octaven höher als dieser/ & de Octavis idem est judicium. (2.) Ist der Französische Violin-Schlüssel ebenfalls mit dem gemeinen Bass/ wenn man die Entfernung der beyden Octaven nicht rechnet/ dasselbige

Ding

Ding/ und so bleiben nur 7. Schlüssel übrig. Wenn du nun einen Tag zu jedem anwendest/ so wirst du den ganzen Passepartour in einer Woche feliciter inne haben; ja ich halte dafür/ du werdest doch/ Zweifels frey/ noch wohl (wo nicht mehr) einen eintzigen Schlüssel ohne diß kennen/ und in solchem Fall hättest du gar am Sonnabend Urlaub. Das wäre eine Freude!

§. 4.

In diesen Schlüsseln nun/ und derselben Abwechselung besteht also die größte Schwierigkeit des vorhergehenden Exempels/ das andere verlohnt sich noch weniger als dieses der Mühe/ Worte darüber zu verlihren. Nur beliebe man zu merken/ daß wo im 13^{ten} und 14^{ten} Tact K. und L. steht/ solches die Rechte und Lincke Hand bedeute/ und da/ wo die lehte anfängt/ die erste derselben nur bloß mit Terzian zu folgen habe/ wohl zu verstehen/ so lange biß die Signaturen etwas mehrers erfordern/ und der Raum es zulassen will.

§. 5.

Die Vermeidung vitieuser Progressen ist noch bisher in dieser Probe gar nicht berührt worden/ weil ich als ein Präliminare fest stelle/ daß/ wer die Hand an diese Bässe leget/ dergleichen Gänge schon völlig kennen/ und/ wie ihnen auszuweichen sey/ wissen müsse. Es sind sonst Garne/ darin sich sehr viele Vögel fangen lassen/ wenn man ihnen ein wenig auffpasset/ am allermeisten aber solchen/ die durch ihr kahles zwey- oder dreystimmiges Spielen sich sonst vortrefflich klug und vorsichtig düncken lassen; Dahingegen einer/ der mit vier/ fünf bis sechs Stimmen spielet/ nebst der Verstärkung auch diesen Vortheil hat/ daß er abwechseln/ und also obgedachte würcklich-unrichtige Progressen vermeiden/ oder die also scheinenden entschuldigen kan. Ich führe dieses deswegen an/ weil gewisse Stellen in gegenwärtigem Exempel vorkommen/ daraus man leicht merken mag/ wo der Octaven- und Quinten-Virtuose zu Hause gehöret. Absonderlich lin. 3. 4. 7. 8. &c.

§. 6.

Soll ich nun auch etwas aus diesem Ton zum fernern Exercitio allegiren? Die ganze Welt ist voll davon; wo man nur ein Musicalisches Werk findet/ da wird es am A dur schwerlich fehlen. Indessen nimmi die seligen Erlebens-Gedanken des Herrn Capellmeister Keisers p. 16. Ejusd. Erlesene Sätze aus *L'Inganno Fedele* p. 12. 14. & 57. It. Seine *Soliloquia* pag. 14. und desselben Land-Lust p. 1 -- 5. vor/ so kanst du vors erste zu frieden seyn.

Zehntehendes Prob-Stück.

Con affetto.



Handwritten musical score on seven staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (2/4), and notes with fingerings (6, 7). There are also asterisks and 'Hw' markings. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Da Capo."

Wagner

2

Wagner

Er

Erläuterung.

§. 1.

Dichter und schlechter als dieser Bass ist/ kan nun wohl schwerlich etwas zu Gesicht kommen; mit den Signaturen ist es auch so beschaffen/ daß/ außer ein paar dünne gefäceter Serten/ sich wenig meldet. Bey solchen Umständen wird nitich ja niemand beschuldigen/ daß ich Leute zu attrapiren suche. Indessen/ so wie die Sache auch aussiehet/ so wolte ich meines Geldes wohl ein paar Groschen geben/ wenn ich heimlich zusehen könnte/ was für Contenance mancher seyn-wollen-der Organiste und Pflastertreter dabey halten würde/ wenn demselben/ in Versehen eines rechten Kenners/ solch schlechtes Stücklein zur Probe vorgeleget werden sollte.

§. 2.

Im ganzen ersten Theil ist sonderlich nichts zu bemerken/ man möchte denn wegen des hin und widerer nöthig-schelnenden Trillo im Basse eine Erinnerung thun/ daß solcher sein scharff und mit langen Vorschlägen herauströme. Aber da muß einer der linken Hand zusprechen.

§. 3.

Wer in 3 oder 4 Tacten vor dem Schluß des ersten Theils das daselbst befindliche Clausulgen betrachtet/ der mag leicht mercken/ daß solches in der rechten Hand beyim Anfang des andern Theils wieder angebracht werden könne/ doch so daß die lincke ihre volle Griffe und Signaturen dabey nicht hindan setze. Es würde sonst also zu Buche stehen:



§. 4.

Eben also mag man auch im 5ten Tact des andern Theils verfahren; der neunte Tact aber wird Gelegenheit geben/ dieselbige Mannier in der rechten Hand bey vollen Griffen anzubringen/ und damit 3 Tact lang zu continuiren. Ferner hat in den folgenden Mensuren/ biß zur 16ten des gedachten andern Theils/ eine Alternation statt/ wo die rechte Hand allemahl in die Tertia zwischen spielen kan/ und doch die Vollstimmigkeit nicht hindan setzen darff/ als welche man sich aufs äußerste empfohlen lassen seyn wird.

§. 5.

Den 17ten 18ten und 19ten Tact spielet man wieder ganz schlecht; im 20sten aber kan die beyim Anfang des letzten Theils gewiesene Clausul wiederum Platz finden/ und die Alternation im 24ten und 25ten. Was auch schließlicly bey dem 26sten und 27ten zu beobachten/ kan aus vorigen abgenommen werden.

§. 6.

Weil ich nun den Anfang gemacht/ den Studirenden/ zu seiner ferneren Ubung/ absonderlich auf des Herrn Capellmeister Keisers gedruckte/ und im Schillerischen Laden vorhandene Werke zu weisen/ angesehen zwar von eben demselben/ und andern/ unzählliche geschriebene Sachen allegiret werden könnten/ dieselbe aber nicht/ so wie die gedruckten/ in jedermanns Händen sind/ ich auch keinen Autorem modernum wüßte/ der mit grösserer Veränderung und mehr Ergeschlichkeit/ zum Unterricht und Beyspiel/ in gedruckte Sachen/ Dienste thun könnte (womit aber sonst niemand zu nahe reden will) so werde fortfahren/ meinem Candidaten/ zum Beyhuff dieses Toncs paginam 53. der auserlesenen Sätze/ p. 23. der Erlösungs-Gedanken/ und p. 36. Divert. Seren. zu recommandiren/ und wenn er geschriebene Sachen von obigem Autore erlangen kan/ will ihm dabey rathen/ diejenigen so aus dem E dur sind/ vor andern zu excerpiren/ auch dabey versichert zu seyn/ daß sie mehrentheils die allerschönsten seiner Arbeit sind/ weil dieser Ton bey Ihm in sonderbaren Gnaden stehet und es auch verdient. Der Herr Concert-Meister Venturini hat sonst in seinen Concerti di Camera eine Sonata, nemlich die sechste/ aus diesem Ton/ die nicht unartig ist und mitgenommen werden kann.

R 3

Neun

Neunzehndes Prob-Stück.

Allegro.



A handwritten musical score consisting of eight staves. The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often with slurs. Above the notes, there are various markings including the number '6' and a symbol resembling a cross with a dot (x̄). Some staves begin with a clef-like symbol. The final staff concludes with the text 'Da Capo.' written in a stylized hand.

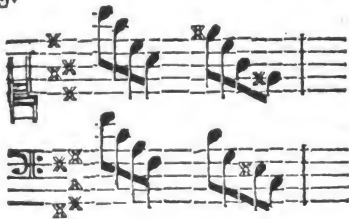
Erläuterung.

§. 1.

Die Musik will durchgehends einen frischen/ lebhaften und muntern Geist haben; träge Gemüther kommen nicht fort damit; schläfrige/ tückische Ingenia taugen gar nicht dazu; darum hat auch die Liebe/ als ein Feuer/ so grosse Macht musicalische Köpffe auf die rechten Sprünge zu führen/ wie denn nichts wahrers als das sehr gemeine Sprich-Wort: Amor docet Musicam. Hier hat man einem etwas eigensinnigen Ton mit einer lebhaften Erfindung zu helfen gesucht/ welches hoffentlich nicht missfallen wird; falls auch des Studirenden Sinne so aufgeräuhet sind/ als die meinigen bey der Verfertigung gewesen/ so kans an guter Wirkung nicht fehlen.

§. 2.

Die Sprünge im andern Tact kommen durch das ganze Stück mutatis mutandis häufig vor/ und wollen allemahl auf dieselbe Art tractiret seyn; das ist zu sagen: Der Bass wird kurz abgestossen/ und im Discant wird mit dem concertu zertheilter massen/nacheinander/einfach dazu geschlagen/wovon diß Wenige eine Anweisung geben mag:



Es stehet zu bemerken/ das jederzeit, in der Tertie oben anzufangen das beste ist/ wiewohl mit der Quinte auch kein Fehler begangen wird.

§. 3.

In der andern Helffte des sechsten Tacts bis zu Ende des siebenden lasse man sich vor allen recommandiret seyn/ im Bass doppelt/ i.e. mit Octaven zu verfahren

Solches geschiehet auch mit Recht im neunzehnten Tact.

§. 4.

Will man den dreyund zwanzigsten und folgenden Tact theils mit Terz-
ten/ theils mit Sexten (woneimlich dieselben übergeschrieben sind) in der rechten
Hand/ wiewohl ohne Abbruch der Vollstimmigkeit/ mit spielen/ so kan es gar nicht
schaden. Der fünf und zwanzigste Tact gibt hingegen zu einer wohlklingenden
Figur Anlaß/ wenn man auf diesen Schlag damit umgeheth:



Dadurch nicht nur ein angenehmes Harpeggio verursacht/ sondern auch die ganze
Harmonie exprimiret wird/ vornemlich wenn man das obenstehende Allegro
nicht vergißt.

§. 5.

Im dreyßigsten Tact kan dieselbe Art wiederum angebracht werden/ jedoch
so/ daß die falsche Quinte über dem *b* sich erst bey dem *cis* als Tertie/ anstatt der
Quarte/ einstelle. Man möchte auch wohl zur Lust den ganzen dreyund dreyßig-
sten Tact dergestalt verdoppeln/ daß aus 16 Noten 32 würden/ nur je 4 und 4
zweymahl gespielt; allein es wird eine Geschwindigkeit erfordern/ die nicht jeder-
manns Werck ist. Indessen richtet sich der vier und dreyßigste nach Tact dem was
§. 3. erinnert worden ist.

§. 6.

Daß es nun wohl eben nicht häufige Exempel aus diesem Ton giebet/
kommt hauptsächlich daher/ weil die Blase-Instrumenta durchgehends einen Ab-
scheu für ihn zu haben scheinen; (man nehme denn die Traversiere aus.) Daß
jedoch manche Cantata und manches Violin-Solo gar artig und fremd aus diesem
Ton klingen/ solches können Conti, Ariosti und Bimlers Sachen/ nebst andern in
Vocal-Arbeit (wovon aber nichts gedruckt) ausweisen/ und in der Instrumental-
Composition wird man bey Mascici (dessen Werke gravirt sind) verschiedenes an-
treffen/ daß hieher gehört.

¶

Zwan-

Swankigstes Prob-Stück.

The musical score is composed of eight staves, each containing a pair of staves (treble and bass clef). The notation is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are various musical symbols, including asterisks, 'X' marks, and numbers (1-8) placed above or below the notes, possibly indicating fingerings or specific techniques. The staves are arranged in a single column, and the music ends with a double bar line and a repeat sign on the final staff.

Erläuterung.

S. 1.

MAn wird befinden/ daß ich meine Disposition in diesem Werke gemeinlich so gemacht/ wenn ein ungewöhnlicher Ton vorkommt/ nicht viel Signaturen und schwere Griffe einzuführen/ weil es so dann ohne dies nicht leicht zu spielen ist; kommt aber ein gebräuchlicher Ton wie dieser/ so fliessen wohl etliche Griffe mit ein/ die eben nicht in allen Stücken zu finden.

S. 2.

Ich habe durch öftere Anmerkungen erfahren/ daß bey den meisten die Nona nicht gar zu geläufig sey/ derowegen denn in gegenwärtiger Piece vor andern darauf reflectiret/ und dahin gesehen worden ist/ daß diese Dissonantz ihrer rechten Natur und ihrem ordentlichen Gang gemäß alhier angebracht werde. Daß sie auch in vielen Fällen mit der Quarte Compagnie machen könne/ giebet der Augenschein im neunten und zehnten Tact/ dergleichen mehr vorkommen werden/ obgleich nicht alles übergesetzt ist.

S. 3.

Dieser Nona wegen hat man sich sonderlich in den letzten Zeilen in acht zu nehmen; alwo zum dritten Nictel die rechte Hand hinauf gehen muß/ damit sie alsdenn bey der folgenden Note keine Fehler mache; Will man die Resolution der 9 und 4 manierlich anbringen/ so ist es desto besser/ und möchte etwan so heraus kommen:



§. 4.

Da auch die Septima wunderliche Fälle haben kan/ so sind deren etliche hier vorstellig gemacht worden/ die etwas mehr als eine mit zweyen Fingern gegriffene kasse Quinte erfordern. Es läßt sich gleich davon im dritten Tact und den folgenden die Probe sehen. Denn wer mir die vorhergehende Sexte bloß mit der Terte ver-geheilschaffet greiffen würde/ möchte die Septime (so doch liegen muß) lange suchen; nimmt er aber die Octave vorher mit/ alsdann hat er die Septime schon in der Hand; und so bey den übrigen.

§. 5.

Sonderlich mercke man sich die Passage im hohen Alt/ etwan im sieben und zwanzigsten Tacte; wer da nicht fehlet/ muß nicht nach der ehrbaren dreystimmigen Manier mit zweyen Fingern angeführet worden seyn. Es ist mir lieb/ daß hieraus ein Argument fließet/ welches dem starcken und viel-stimmigen Spielen zur Ver-theidigung dienet. Solches zu deduciren ist nicht unsres instituti, ein Vernünftiger kan es ohne P. Webers (*) seine Majores und minores selbst machen.

§. 6.

Betrachte das Ding zweymahl/ mein guter selbst-gewachsener Virtuose, ob du es angreiffest; hüte dich für den acht und dreßsigsten Tact; nimme auch den vier- und fünf und vierzigsten 2c. wohl in acht/ daß deine rechte Hand thue/ was die lincke kaum wisse/ sonst wirst du kahl bestehen. §. 3. ist schon gesagt wie es zu ver-hüten.

§. 7.

In des mehr wohlterwehnten Herrn Capell-Meister Reiser seinen Soliloquiis findet sich pag. 17. eine Aria aus diesem Ton/ es wird auch sonst hin und wieder gar kein Mangel daran seyn.

(*) Pater Weber hat eine wärrische altfräncische Logicam geschrieben.

Ein und zwanzigstes Prob-Stück.

A handwritten musical score for a piece titled "Ein und zwanzigstes Prob-Stück." The score is written on six staves, arranged in three pairs. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Above the staves, there are various musical markings, including the numbers 6, 4, and 2, which likely indicate fingerings or specific rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of the final staff.

Handwritten musical notation on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and complex rhythmic patterns with many 'X' marks. The piece ends with a double bar line and the instruction "Da Capo." followed by a repeat sign.

Erläuterung.

§. 1.

Nehmen wir an, daß sich nicht was Extraordinaires machen; Hier findet man nun einen gewöhnlichen Bass/ bey dem sonst nichts in acht zu nehmen/ als daß er wie er da stehet/ ordentlich gespielt werde. H dur ist sonst ein Ton/ dessen man sich noch oft bedienet; hat aber solche Ausweichungen/ daß/ wer in den andern weniger gebräuchlichern Modis nicht fest ist/ auch diesem unmöglich sein Recht wird thun können.

§. 2.

Gleich im fünfften Tact kommt das Gis moll vor/ da einer gewiß anstoßen wird/ falls er nimmer aus demselben Ton (ich meine aus dem Gis) vorher gespielt hat; Im sechsten Tact haben wir das Dis dur, welches auch nicht eben in solcher Gestalt (nemlich *d* mit dem *x*) alle Tage erscheint. Anderer Vorfälle zu geschweigen/ so giebt sich im zwanzigsten Tact des letztern Theils eine Note an/ die manchen bey dem ersten Anblick spanisch aussehen möchte; Es ist aber gar keine Herren darunter verborgen/ sondern der gewöhnliche Accord zum B, und zwar dur, massen auf unsern Claviren *a* mit dem *x*/ und *b* mit dem *b* einerley Ding ist/ ob sie zwar sonst im Grunde sehr unterschieden seyn müssen/ wie solches schon oben erinnert worden und unter andern daher zu beweisen stehet/ daß *a* mit dem *x* natürlicher wohl die Tertiā minorem (zu folge der pag. 57. angeführten Anmerkung) zu sich nimmt; das *b* mit dem *b* aber hergegen von Natur dur ist/ und also majorem Tertiā hat. *Lectio lecta placet.*

§. 3.

Wann sonst noch was bey diesem Exempel zu erinnern seyn möchte/ wird wohl nichts anders als der Tact aufstoßen/ welcher zwar der allergemeinste Trippel ist/ dennoch aber so gerückt wird/ daß besondere Fermeté (bey solchen die es ungerade wohnt) gebraucht werden muß. Was von dem Tactschlagen mit dem Fuß etwas für sonderbare Meinung haben ist zu verwundern; zumahl da sie dafür halten

müssen/ ihr Fuß sey klüger als ihr Kopff/ und habe sich dieser nach jenem zu richten. Sagen sie es zwar nicht absolute, so folgt es doch per indirectum aus ihrem Sentiment. Solches ist aber wider alle Ordnung und Vernunft. Denn vors erste/ wenn einer im Concert spielet/ muß er ja bey Leibe keinen Tact/ sondern nur derjenige führen/ der entweder par Autorité oder par Credit dirigiret/ sonst hätte jeder seinen eigenen Tact/ und würde es gehen: Quot capita tot Tactus, wie es denn am Tage lieget / und gar nichts neues ist / daß dieser auf- und jener zu gleicher Zeit niederschläget. Vors andere: wenn jemand allein spielt/ und die Erde mit dem Fuß zerstampfet/ daß das ganze Haus bebet/ (ich will von der mauvaise grace nichts sagen) so möchte einer lieber keine Musik hören/ als dergleichen Rammeln und Weber-Pern ausstehen. Einmahl ist gewiß/ daß alle unsere Glieder vom Haupte Ordre bekommen/ und also erst daselbst die Conceptio vorgehet. Ist nun die Mensur im Kopffe richtig/ was braucht es denn der Füße? Ist sie aber da unrichtig/ so wird kein Stampfen etwas helfen. Ich bin der Meinung mit vielen Verständigen/ daß es besser wäre/ auch bey grossen Musiken/ das Luftschelten und Tactschlagen gar einzustellen/ falls es nur möglich/ einen Coetum sonst im Equilibrio zu erhalten; da aber solches nicht thunlich/ soll man sich billig der geringsten Motion die nur ersinnlich ist/ bedienen. - Dieses habe gemercket; je weniger einer von der Musik verstehet/ je öfter wird er den Tact schlagen. Ich vernehme/ in Frankreich schlage man zweymahl in einem Tacte nieder/ das ist noch leidlich; hier gibt es Leute/ die solches wohl viermahl thun.

S. 4.

(Es darf aber niemand gedencken/ dieser Discurs gehe nur solche Herren an/ die eben keine Musik verstehen/ und/ wie die Kinder/ zu ihrer Lust und anderer Verdruß/ ungeitige Zeichen ihres Wohlgefallens mit Kopff und Händen geben; ach nein! wir dürfen es so weit nicht herzhohlen. Unter den so genannten Virtuosis selbst finden sich solche unverschämte/ungebetene Directeurs und Tactschläger/ daß es dem Zuhörer ein Aergernüs/ und manchem dabey sitzenden gedultigen Componisten/ der dieses und wohl ein mehrtes leidet/ grosse Schande ist. Denen die es aus Dummheit oder Einsalt thun/ als wann J. E. ein Braciste oder Violoncelliste seiner Meinung nach auf den rechten Wege ist/ und durch einen Meister-Schlag ändern auch helfen will/ denen sage ich/ stehet es so sehr nicht zu verdenken; denn/ Unwissenheit sündiget nicht. Allein/ wenn ein vermeinter Violiste glaubt/ weil er primus inter pares sey/ komme ihm zu/ den Regiments-Stab mit dem Fiedelbogen zu führen/ und die Merckmahl seiner Unnade mit dem Fuß anzuzeigen / so ist es ein presumptueuser Streich/ und müssen verständige Leute/ die wissen/ was senften hinter dem guten Burschen steckt/ über die Musicanten-Charlatanerie und alle Airte Aires solches Grobthuers in ihrem Herzen lachen. So viel bey dieser Gelegenheit.)

M

Zwey-

Zwey und zwanzigstes Prob-Stück.

Presto.



Handwritten musical score on six staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Above the staves are numbers 6, 4, and 6. Above the first staff is a circled 'X'. Above the second staff are circled 'X's. Above the third staff is a circled 'X'. Above the fourth staff is a circled 'X'. Above the fifth staff is a circled 'X'. Above the sixth staff is a circled 'X'. The text "Da Capo." is written at the end of the sixth staff.

M 2

Cr.

Erläuterung.

§. 1.

Mancher möchte auf mein vorhergehendes Raisonnement vom Tactschlagen nicht gar gut zu sprechen seyn/und in den Gedancken stehen/ich wolle den Leuten nun gar Hände und Füße binden/ daß sie nicht nach eigenem Gefallen tactiren dürfften: so hat mir solches Anlaß gegeben/ die Liebhaber des Trampelns (darunter noch viele gute Freunde sind) disfalls in gegenwärtigem Prob. Stücker etwas zu dedommagiren oder schadlos zu halten/ und damit sie nicht so bald aus der Gewohnheit kommen mögen/ ihrem angebohrnen Pedal durch den kurzen und hurtigen Zweyviertel. Tact eine zulässige Motion zu machen/ welcher denn das beygesetzte Presto noch mehr behülfflich seyn wird/ damit auch diese Leute ihrem Willen und ihre Lust haben.

§. 2.

Es verhält sich sonst mit diesem Stücklein fürs erste so: daß es sonderlich sauber und rein (gewisser massen mehr als andere) gespielt werden will. Das ist zu sagen: man hat sich mit Fleiß vorzusehen/ daß einem nicht etwa der Finger angetren werde/und vom Semitonio herabglitsche/so daß sich 3. E. ein d anstatt des dis ungebeten hören lasse. Denn es ist ein schmaler Steg/ welchen wenige recht hurtig zu wandeln wissen/ (ich meyne die Claves chromaticas) c'est encore un Pais peu connu, allein er führet zu vielen schönen fremden Einfällen und erquickenden Vergnügen alle diejenigen/ die sich eine kleine Mühe vorher nicht verdriessen lassen/ sondern dieselbe mit courage überstanden haben.

§. 3.

Fürs andere laß zum zehnten/ elfften/ zwölfften und dreyzehnten Tact/ in der rechten Hand/ zur Lust/ eben dasjenige geschlagen werden/ was in den vier darauff folgenden Tacten der Bass hat. Ich schreibe nicht/ daß es nothwendig geschehen müsse/ sondern nur/ daß es sehr wohl klingen werde und die Modulatio es hier gleichsam zu erfordern scheine.

M

S. 4

Mit dem achtzehnten/ neunzehnten/ zwanzigsten und ein und zwanzigsten Tact verfährt ein judicieuser Spieler/ nach Belieben/ auf gleiche Weise. Den fünf- sechs- und sieben und zwanzigsten Tact aber bringt man am besten/ bey vollen Griffen/ also heraus:



S. 5.

Denn hat es mit dem ersten Theil dieses Prob-Stückes seine Richtigkeit. Im andern Theil kommt abermahl in den vier ersten Tacten eben dasjenige in der rechten Hand vor (doch bey stets vollen Griffen in der linken) was gleich darauf der Bass nachspicet/ welches ein Kenner und Componist leicht urtheilen kan/ ein anderer aber hieraus lernen muß; und wird vom achten bis sechs- und zwanzigsten Tact alles in der rechten Hand auf beygesetzte Art zu accompagniren nicht übel klingen/ insonderheit wenn man dabey nicht vergist/ daß die Harmonie im Bass stets so voll seyn muß als möglich/ ob gleich solches hier mit Noten nicht hat angedeutet werden können.



Ich hätte die letzte Helffte dieses Satzes im Discant wohl andest notiren können/ daß es dem Ansehen nach besser mit dem Modo und Systemate überein gekommen

M 3

wa.

wäre; allein die Sache ist doch auf dem Clavier einerley / und hätte in der meist-
gewöhnlichen Gestalt nur unformlich-scheinende Sprünge hervor gebracht. Es
soll aber versprochener massen zum Beschluß dieses Werkes noch ein kleines Be-
denken über die Notirung in den fremden Modis angehängt und daselbst ein-
und anders nach Nothdurfft untersucht werden.

§. 6.

Der ein und zwanzigste Tact dieses letzten Theils erfordert gleichfalls eine
kleine Manier / welche um so viel angenehmer und fremder klingen wird / als wenn
man selbiger bey harten Tönen (wie sie genannt werden) gewohnt ist / und solche
Douceurs dabey nicht allemahl von jedem Spieler vermuthen darff.

§. 7.

Ich will dem Studirenden zum Besten etliche Tacte / so wie ich dieselben
gerne / nach meiner geringen Meinung / gespielt und modulirt wissen wolte / wie es
auch am natürlichsten geschehen könnte / hieher setzen; wer es zu verbessern gekü-
genug / der thue es immer / es hat dessen ein jeder gute Macht. Wenigstens bin ich
gewiß versichert / daß einer / der es vorgeschriebener massen heraus zu bringen weiß
auch wohl ohne allen Zweifel / wenn andere Stimmen mitgehen / den Bass schlecht
und recht zu treffen wissen; ein andrer aber / der nie zu Modulationen an-
führt / grossen Nutzen im Accompagnement aus der gleichen Exercitio schöpfen
wird; denn es ist unstreitig / daß wer nicht singt oder modulirt (solte es auch nur in
Bedencken seyn) unmöglich spielen könne.



Oder lieber ganz zum Ende!

Da Capo.

§. 8.

Solche Modulationes haben aber nur statt/ wenn einer alleine oder zur Probe solche Sachen/ wie diese Exempel/ spielt. Auch wohl/ wenn kein Bass dem Sänger Anlaß zur Pause und zum Athemholen giebet. Die Modulationes in der rechten Hand gehören eigentlich zum General-Bass nicht/ aber wohl zum Organisten oder Accompanneur; der kann dadurch bey Gelegenheit den Zuhörer sehr afficiren/ und Kennern zu verstehen geben/ daß er der Compositionis extemporaneæ mächtig sey/ wie denn der General-Bass nichts anders ist. Was aber wegen der Vollstimmigkeit des Basses/ oder der linken Hand/ öftliche mahl erinnert werden/ dabey bleibt es; denn sonst wäre es kein General-Bass. Nur hat der Druck nicht vergönnet wollen/ daß man alle Stimmen specificiren können. Sollte auch ein kritisches Thier pag. 89. etwann im andern Tact Octaven zu erjagen vermaßen; der wolle sich berichten lassen/ was die Abwechselung der Stimmen sey.

Drey

Drey und zwanzigstes Prob-Stück.



Dal segno,
e poi da Capo.

५

Gr=

Erläuterung.

S. I.

Bleich im ersten Tact dieses Exempels ist etwas zu erinnern/ welches zwar eine Remarque, die schon zuvor hätte sollen gemacht werden/ hier aber auch noch ganz à propos kommt/ und so wohl auf vorhergehendes als folgendes kan appliciret werden. Man findet nemlich eine 6. über dem h mit x/ welche Stelle dann **Zierlichkeit halber** nicht mit derselben Note/ sondern mit dem vorhergehenden Cis muß angeschlagen werden/ damit in Abtheilung der Mensur nicht choquire. Dergleichen Passagen kommen gar oft bey geschwinden Noten vor/ und da man sie bezieffern soll/ muß nothwendig die Signatur über derjenigen Note stehen/ davon sie dependirt und gezelet wird/ ob es gleich gezwungen heraus kommen würde/ sie dazu anzuschlagen; dahingegen es viel natürlicher klinget wenn man selbige/ so zu reden/ anticipando mit nimmt. Daß aber solches zu der vorhergehenden Note dissonirt, massen es eine 2 und 5 ausmachtet/ muß uns nicht irren/ in dem mahl die anschlagenden Noten so stehen:



Die Intermediæ aber jenen nichts bezeichnen können/ woraus denn die regularität meiner Observation gungsam am Tage lieget. Es sind Kleinigkeiten wird man eher sagen; es stehe mir einer in jenem Winkel/ und höre/ ob ich die 6. zum cis oder c anschlage/ weil die Noten so geschwind gehen/ daß es auch das allerbeste Gehör kaum apprehendiren wird/ zu geschweigen/ wenn man nicht eigentlich auff gewisse Passagen achtung giebet. Hierauf dienet zur Antwort/ daß solches eine importante Entschuldigung aller Fehler und Solæcismorum in der Musik sey; und aus eben dem Grunde keiner nöthig hätte Octaven und Quinten zu vermeiden/ wenn man sie von ferne in Polyphoniis schwerlich distinguiren kan. Es gemahnet mich heimt/ als wenn einer deswegen seine Stube nicht reiniget/ sondern mitten im Staube

stath sitzen wolte, weil ihn niemand besuchte oder zu sehen kriegte. Es kan nimmer so rein geklehret werden/ daß nicht noch genug nachbleibe vor einem Liebhaber allerhand Mängel. Darum ist dergleichen Einreden ganz unvernünftig und billig zu verworffen. Über die Reinlichkeit im Spielen hat noch meines Wissens kein Mensch sich beschweret; wohl aber über die gar zu grosse Freyheit die man sich nimt/ und woraus endlich nichts als Brouilleries entstehen. Es wird pag. 93. im ersten Tact ic. im andern Tact der dritten Zeile eine \sharp vorkommen / dabey dieses leicht zu probiren ist.

§. 2.

Ubrigens mögen bey diesem **Prob-Stücke** die Tertian etwas Wichtiges zur Auszierung beitragen/ inmassen dieselben gar häufig vom vierden bis sieben- den/ vom sechszebenden bis ein und zwanzigsten / im acht und zwanzigsten / vom dreyßigsten bis sieben und dreyßigsten Tact mit arbeiten können/ doch so/ daß an der vollen Harmonie nichts fehlen möge/ welches man stetig vor Augen haben wolle.

§. 3.

Ob einer nun gleich Mühe haben würde/ aus diesem Ton ein Stück in heutiger Praxi zu finden/ so kommt solcher Ton doch allemahl im Fis moll und dur, im A dur, E dur und andern gebräulichen Modis häufig vor; wer wird es einem auch wehren / daraus zu sehen? sieht man doch hier schon ein Exempel/ welches vielleicht das erste in seinem genere seyn mag. Der folgende Ton ist noch rarer / jedennoch glaube ich festiglich / daß er mit der Zeit auch einmahl dörrfte mehr als igund genuhet werden. Wer nur sein Clavier ein wenig zu temperiren weiß/ dem werden dergleichen Tone nicht fremd noch ungereimt vorkommen/ ja er wird eine gute Veränderung und Vergnügen daran haben. Wer aber die Principia läugnet/ mit dem ist nicht zu disputiren. Werckmeister Hypomn. pag. 27. *Cis dur*, *Dis dur*, *Fis dur*, *Gis dur*, *H dur*; ferner *Cis mol*, *Dis mol*, *F mol*, *Fis mol*, *Gis mol*, *Bmol*, *Hmol*, werden von dem Herrn **Neidhardt** im 7. Cap. seiner besten und leichtesten Temperatur, **schwere**/ aber auch **schöne Modi** genennet/ und geklaget/ daß sie so wenig excolirt werden. Solcher Klage können diese **Prob-Stück** künstlig in etwas vorkommen.

N 2

Bier

Vier und zwanzigstes Prob-Stück.

This musical score is for a piece titled "Vier und zwanzigstes Prob-Stück." It consists of six staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are numerous fingerings indicated by numbers 1 through 7. Some staves also feature a "6/4" time signature. The music is written in a style characteristic of 19th-century piano exercises, with a focus on technical proficiency through repeated patterns and specific fingering techniques.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Above the staves are several '6' and '4' markings, some with a '2' below them. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

N 3

Cr

Erläuterung.

§. 1.

AUm Beschluß dieses ersten Theils unserer Prob-Stücke erscheinet ein kleines Exempel aus dem Cis dur, welches manchem/ der es ex tempore oder/ wie man redet/ unbesehens spielen soll/ nur gar zu dur vorkommen möchte. Es ist was wunderliches / und mir selber tausendmahl wiederfahren/ ehe ich mich eigenen Fleißes besser bestrebet und ungesehen/ (wie ich denn ohne Ruhin noch thue/ weil ich es sowohl als andere nöthig habe) daß/ da man gewiß meint/ das Clavier sey einem aus und inwendig bekandt/ man könne mit den Händen darauf machen was man wolle/ es sey keine Clavis die uns nicht eben so zu Gebote stehen müsse/ als wie den Stimmern das c dur, und was dergleichen sufficient Bedanken mehr seyn mögen; daß man/ sage ich/ bey gewissen Tönen und Sängen so blind/ so stumpff und so abscheulich dumm werden kan/ als hätte man sein Lebtage kein Clavier angerühret/ und es muß so dann ein jeder Ton gefraget werden: Bist du? Bist du?

§. 2.

Am ersten und andern Tact/ wie auch weiter unten/ wird man bey den rückenden Noten bemercken/ daß die Signaturen nicht gerade über dieselben/ sondern etwas voraus stehen; Solchem zu Folge müssen diese Signaturen/ bey getheilter Note/ zu der letzten/ nicht aber zur ersten Helffte derselben angeschlagen werden/ als wodurch man die Rückungen am besten exprimiret. Es gilt auch diese Anmerkung bey rückenden Noten/ wo keine Signatur befindlich und nur der Accord zu gebrauchen ist. 3. E. im fünfften / sechsten, und siebeyden Tact des andern Theils. &c.

§. 3.

Hat man nun aber bey dieser Piege die erste Angst überstanden/ und weiß wo alles zu Hause gehöret/ (das ist anderst nichts zu sagen/ als wie nur die blossen Noten heißen/ welches ja ein Schüler von acht Tagen wissen sollte) so kan wohl un-

maß.

maßgeblich im vierdten/ fünfften und sechften Tact die rechte Hand sich ein wenig hervor thun/und das Subjectum oben einmahl probirē lassen. Nachdem mag auch Der Schluß/ sowohl des ersten als letzten Theils/ auf eine gar artige Manier gebrochen werden/ welche aber hieher zu sehen ein wenig weitläufftig fallen möchte/ und dem Studirenden keine Gelegenheit lassen würde/ seine Venam zu locken. Es ist auch im Vorhergehenden schon so viel Anleitung zu dergleichen harpeggiren gegeben worden/ daß was weiters unndthig scheint.

S. 4.

Dasjenige was im vierten Tact angedeutet worden/ kan im ersten und andern Tact des zweyten Theils dieses Exempels fortgeföhret werden: was ich auch gerne hören möchte vom neunten bis dreyzehenden Tact/ davon habe bereits im vorhergehenden etwas blicken lassen/ und thut einen guten Effect, dasern es recht getroffen wird. Damit mich aber niemand eines Räthels beschuldige/ so mag dieses zur Erklärung dienen.



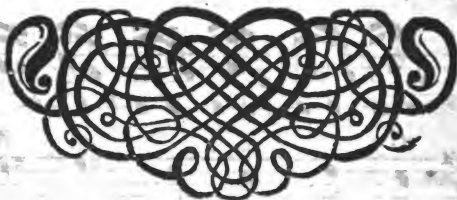
Und so weiter bis an den halben Schlag.

S. 5.

Hiermit wären denn die vier und zwanzig Töne (ohne Rang und péle mèle) in so weit absolviret und ein Grund geleget/ auf welchem man nach allen Ordnungen der Musicallyschen Architectur seinen Bau- und Spiel-Geist sehen lassen könnte. Niemand

mand wolle sich aber gelüsten lassen / den andern Theil dieser **Organisten**-Probe ehender anzutreten/ biß er diesen ersten omnibus numeris solcher gestalt gefasset/ daß nichts mehr daran fehlet/ sonst wird er anstatt des Vortheils lauter Verwirrung zu wege bringen. Hat er aber diesen Theil rühmlich und rechtschaffen inne/ wohlan/ so schreite er mit gutem Muth zu dem folgenden; ich weiß gewiß/ wenn ihm jener leicht vorkommen wird/ so hat ers diesem zu danken; dencht dem Candidaten aber jener schwer/ so ist es ein Zeichen/ daß er seinen Fleiß in diesem ganz gewiß gespahret habe und zurück kehren müsse. Ist übrigens ein Meisterlein etwani im ersten Theil mit einer langen Nase davon gekommen/ wenn er sich hat wollen sehen oder befördern lassen; so sieht ihm ja zu rathen die Probe nicht weiter zu extendiren/ sondern die Pfeiffe bey Zeiten einzuziehen und sich willig zu bessern.

Ende des Ersten Theils.



Mat

Matthesons
Organisten=**P**robe

Im Articul

Dom

General-Bafs.

Anderer Theil.

Dies diem docet. Et posteriores cogitationes plerumque
sunt perfectiores prioribus.

Erstes Prob-Stück.



A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves use various clefs, including bass and alto clefs, and continue the melodic and harmonic development. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The handwriting is fluid and characteristic of 18th or 19th-century musical notation. The score concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the sixth staff.

D 2

volti presto.





vid. Keisers Erlesene-
Säge p. 50.

Erläuterung.

§. 1.

Einer Geistliche wolte die trübseligen Zeiten des menschlichen Lebens gerne mit etwas vergleichen/ und sagte: Sie wären gleich einem musicalischen Buch/darinn gemeinlich mehr schwarze als weisse Noten gefunden würden; als wolte er sprechen/ es sünden sich ebener massen in unserm Leben mehr Unglücks- als Glücks-Fälle. Ob nun das Simile hincet/ lasse dahin gestellt seyn; mtr-ist es sehr lächerlich vorgekommen. Denn erstlich bedeuten die schwarzen Noten eine geschwinde Spiel-Art/ und zeigen vielmehr etwas freudiges als betrübtes an. Solte aber/ vors. andere/ die schwarze Farbe hier bloß das Bild des Elendes bezeichnen/ so möchte man lieber eine Kirche/ oder andere geistliche Ehren-Versammlung/ als ein Noten-Buch dazu erwählen; sintemahl alda jederzeit mehr schwarze als weisse Kleider anzutreffen. Ich führe dieses deswegen an/ damit keiner bey den etwas schwarzen Noten dieses Theils denken solle/ er werde in die Angst- oder Creutz-Schule geführt; ganz und gar nicht/ es darff niemand grauen/ denn diese Noten sind lauter Merckmahl eines muntern Gemüthes/ eines hurtigen Geistes/ und eines fröhlichen Herzens. Frisch daran/ ist hier das beste Mittel.

§. 2.

Die Achtel oder schlechte Noten/inn sechszehten/siebenzehten und achtzehten Tact/geben schon von selbst zu verstehen/ daß alda mit der rechten Hand etwas

D 3

ver-

veränderliches angebracht werden mag; wie es aber eigentlich beschaffen seyn soll/ daß muß ex antecedentiis abgenommen werden/ sientemahl diese Arbeit so eingerichtet/ daß alles in derselben Piece entweder schon vorgewesen/ oder doch bald erscheint/ was etwan außerordentliches gemacht werden soll/ und weil die Sache/ jede Piece vor sich/ so natürlich zusammen hangen/ auch vom Themate so wenig abweichen/ daß es gar leicht ist/ die rechte Meinung zu treffen. Damit ich gleichwohl nicht abermahl beschuldiget werde/ als hätte ich Räthel aufgeben wollen/ so mag die wenige zu weiterem Nachdenken eine Anleitung geben:



NB. Daß die lincke Hand bey dieser Affaire die Species und Accorte mitgreiffen müsse / ist hoffentlich schon genug gesagt worden / und hätte ich es mannmahl gerne im Bass just so hingesezt/ als es seyn muß/ wenn die Noten so wohl ineinander könten gedruckt als geschrieben oder gestochen werden.

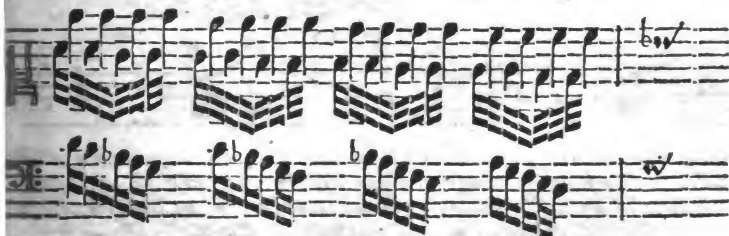
§ 3.

Im drey und zwanzigsten Tact kommt wieder eben dergleichen Passage vor/ daß man also nur das vorhergehende deswegen um Rath zu fragen hat. Im vier und zwanzigsten Tact können Tertian angebracht werden/ jedoch bey vollen Griffen; im fünff und zwanzigsten Tact geht es wieder auf den vorigen Schlag. Der neun und zwanzigste/ dreyßigste und ein und dreyßigste Tact admittiren eine Alternation, da die rechte Hand die lincke imitiret/ und nach Massgebung des Subjecti zu den Vierteln moduliret. Wenn es dunkel scheint/ der sehe diese Zeile an:



§ 4.

Im drey und dreyßigsten Tact möchte es nicht übel klingen/ wenn mit den Accorten, auch Sexten und Quinten, etwas mehr als ordinair gespielt und syncopirt würde/ etwa auf folgende Manier:



Wetter wüste bey dieser Piese nichts mehr zu erinnern oder zu erleichtern.

Zwey

Zweytes Prob-Stück.



A handwritten musical score on six staves. The notation is in a single system, likely for a piano. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of six staves of handwritten notation. The first four staves feature complex, rapid passages with many beamed notes and some ledger lines. The fifth staff continues with similar rapid passages. The sixth staff concludes with a double bar line and a fermata. Below the sixth staff, the word "p" is written, followed by the instruction "volti presto,".

volti presto,

This page contains a handwritten musical score, likely for a piano or organ, consisting of six systems of staves. The notation is highly complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The notation includes various ornaments and trills, and the piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Vid. Keisers Solll, p. 6, & 21. ejusdem Divert. Seren. p. 37. ejusd. Erlesene Gdte p. 54.

p 2

Er

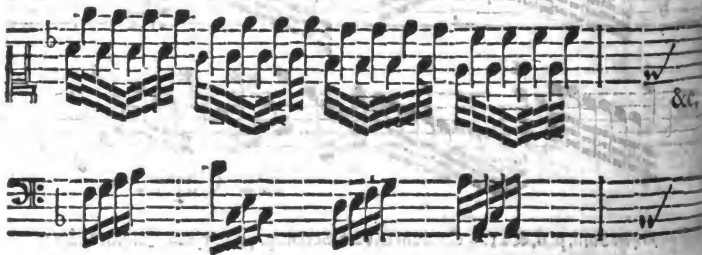
Erläuterung.

§. 1.

Dieses Prob-Stück kan an statt einer Toccata, oder wenigstens wie eine gute Toccata, gebraucht werden/ und geben schon im ersten Tact die beyden Achtel-Noten und ihre Pausen zu erkennen/ daß daselbst im Diskant wiederholet werden mag/ was vorhin der Bass bereits gespielt hat. Mit dem andern/ fünften/ achten/ sechzehnten/ siebenzehnten/ achtzehnten/ ein und zwanzigsten und neun und zwanzigsten Tact hat es eben dieselbe Verwandnis/ und darff man nur zusehen/ was im Basse entweder vorgehet oder folget/ so hat man dasjenige gefunden/ was die rechte Hand spielen kan/ wenn sich einer damit hören lassen will.

§. 2.

Wo solche Sätze kommen als im vierten Tact/ da springet man immer Accort-weise in der rechten Hand mit/ und fängt von der Tertie an; Bey dem sechsten Tact wolle man mercken/ daß die pag. 107. angeführte Syncopation mit Sexten in der rechten Hand folgender Gestalt angebracht werden könne:



Ech

Selbige Art zu Syncopiren ist ganz leicht / und macht ein Bruit als wenns was
 richtiges wäre / derowegen man sich derselben vielmahl mit sonderbarem Lustre
 und weniger Mühe bedienen kan.

§. 3.

Im neunten Tact kommt dergleichen Passage abermahl vor / kan des-
 wegen auch vorgemeldte Syncopation angebracht werden ; wo der niedrige Dis-
 cant-Schlüssel einfällt ; und weiter hin / wo der Bass denselben Lauff in der
 Repercussion aus dem G anhebet / verfährt man auf eben dieselbe Weise.

§. 4.

Zu Anfang des andern Theils nach dem final-Zeichen  bricht man
 ganz bequemlich die Accorte und übersiehende Species auf eine sinnliche oder
 langsame / bedächtige Art / bloß mit sechszeinthellen / und continuiret drey Tacte
 damit. Soll ich meine Meynung mit Noten deutlicher entdecken ? Wohlan !



p 3

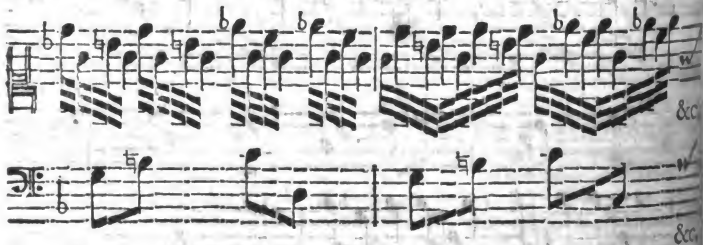
Wte

§. 5.

Wie man vor allen Dingen den schon oben angemerckten achten Tact wegen Anbringung des Subjecti im Distant/ wohl zu beobachten hat/ also schenket in den folgenden sechszehnten / siebenzehnten und achtzehnten auch nöthig seyn/ deswegen eine kleine Erinnerung zu thun. Drey-mahl kommt das Thema da vor; Das erste hebt im f/ das andere gleich darauf im b/ und das dritte/ wenn der Bass mit seinem fertig/ im g an/ welches meines Bedünckens deutlich genug demonstriren heissen mag.

§. 6.

Was die Achtel im drey und zwanzigsten bis sechs und zwanzigsten Tact betrifft/ so ist leicht so schliessen/ daß/ bey so colorirter Art zu spielen/ man selbst nicht müßig seyn könne. Es sind aber unzählige Harpeggiaturen und gebrochene Sachen anzubringen/ die alle zu specificiren einen eigenen Tractat erforderten. Will man sich inzwischen auf die hiebengefügte Arten üben/ so hat der Nutzen groß seyn. Denn diese Lectiones sind nicht nur so vor sich allein etwas bunt eingerichtet/ sondern es sind Generalia darinnen begriffen/ die man allerhand Specialibus zu appliciren lernen muß.



§. 7.

Bei der letzten Helffte des dreyßigsten Tacts kan die rechte Hand per Sexten mitlaufen/ so auch in der ersten Helffte des folgenden ein und dreyßigsten; Die letzte Helffte desselben aber spielet man in beyden Händen mit Octaven; alternit sodann mit Sexten und Octaven eine Clausul um die andere/ bis zu den drey letzten

ten Tacten/ die alle Octaven-weisß können gespielt werden. Ich sehe schon zum Voraus/ daß einigen/ insonderheit alten Aukeren Köpfen/ bey diesem Octaven-Discours das Schütteln starck ankommen wird/ weil sie denken/ diese Weise zu spielen sey ja ganz und gar wider die Kleider-Ordnung. Allein sie mögen denken was ihnen beliebt/ wenn sie nur glauben/ daß mirs um nichts so sehr als einen guten Effect im Spielen und Accompagniren zu thun ist/ und daß ich nicht ex Theoria sondern ex longa Praxi erfahren habe/ wie gut ein solches Octaven-Wesen/ insonderheit bey starcken Sachen/ in die Ohren falle. Ich habe aber auch befunden/ daß es vielen/ die des Dinges ungewohnt/ obgleich sonst des Claviers noch so ziemlich mächtig gewesen/ ganz spanisch vorkomme/ wenn sie dergestalt mit beyden Händen einerley machen sollen/ da es denn lustig an ein Stolpern gehet/ und gehöret meines Bedünkens nicht wenig Übung darzu/ wenn man alles auf diese Manier bey geschwinden Noten rein heraus bringen soll. Indessen passet sich doch solche Spiel-Art nur an gewissen Orten/ und muß mit grosser Circumspection angebracht werden. Bisweilen leiden es die Subjecta der Bässe vor den Sing-Arien gar wohl; bisweilen gar nicht. Niemahls aber findet dergleichen statt/ wo eine einzige Stimme brilliren soll/ welches ein Gescheuter leicht crachten und sich aus diesem Prob-Stück erwan ein Muster nehmen kan.

§. 8.

Ich hatte dieses Exempel mit aller Bequemlichkeit auf zwey kleine gegen einander überliegende Quart-Seiten entworffen/ nicht denkend/ daß es im Druck zwey mahl so viel Raums erfordern/ noch dem Spieler die verhasste Mühe des Umschlagens bey so geschwinden Passagen verursachen sollte; Indessen weist es der Augenschein/ daß mit den Druck-Noten nicht anders hat mögen verfahren werden; weil die dreygeschwänzten unter ihnen so sehr viel Platz einnehmen/ daß auch bisweilen nur ein halber Tact auf einer ganzen Zeile hat stehen wollen. Ich beklage das unförmliche Wesen derselben Noten gar sehr/ weil es nicht nur ungeschickt in die Augen fällt/ sondern auch veranlasset hat/ daß man/ wegen des Umschlagens/ hie und da etwas abbrechen und zerreißen müssen/ welches sonst besser an einander gehängt hätte; wie ich denn unter andern dadurch bewogen worden/ p. 109. in fine ein bißgen einzusticken/ einen Absatz zu machen und eine Pause zu setzen/ die mir zuvor nie im Sinn gekommen. Ein Verständiger wird es leicht merken und mich mitschuldiget halten. Ich habe mein möglichstes dabey gethan.

Drit-

Drittes Prob-Stück.



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The final staff concludes with the instruction "dal segno." followed by a double bar line and a repeat sign.

dal segno.

Vierdes Prob-Stück.

A handwritten musical score for a piece titled "Vierdes Prob-Stück." The score is written on eight staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 12/8, indicated by a "12" over the first staff and an "8" below it. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are numerous fingerings indicated by numbers 6, 7, and 8 above the notes. Some notes are marked with an asterisk (*). The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.







Erläuterung.

§ 1.

Die 4. ersten Noten dieser Piece spiele man ungebroschen/ mit 4. vollen/ kurzen Schlägen/ und auf der fünfften schlage man in der untersten Octav ein scharfes Trillo. Den folgenden Tact/ wie er steht. Die sechs ersten Noten aber nur vierdren Tact mit Octaven verdoppelt/ und in der rechten Hand diese/ im Bass gleich darauf per repercussione m folgende/ Clausul. dazu:



§ 2.

Bei der letzten Helffte des besagten vierten Tacts muß zu jedem Viertel sechs mahl in der rechten Hand angeschlagen werden/ welches durchgehends bey gleichen Vorfällen zu observiren steht. Es sind aber diese Viertel/ wie zu ersehen/ aus 8. Noten zusammengesetzt oder in so viel Theile diminuiret/ welches deswegen erinnere/ weil es sonst dem Leser wunderlich vorkommen möchte/ daß er auf einem einzigen Viertel sechs mahl mit der rechten Hand anschlagen sollte. Der fünffte Tact will wieder Octaven/ und im Diskant obenstehendes im e anfangendes Clausulgen haben: womit auch der sechste und siebende Tact/ jeder in seinem Ton/ abwechsel.

Der

Der achte Tact nimmt das schon beschriebene kleine Subject drey-mahl/ per gradus steigend/ in der rechten Hand durch/ mit doppelten Bass/ auf diese Weise:



Bei dem neunten Tact fällt das allererste Subjectum wieder ein; dabey der Distant leicht eine geschickte Melodie in achteln finden/ und den Bass vollstimmig mitführen kan. Beym zehnten muß auf der ersten Note das Trillo nicht vergessen werden/ beym elfften aber ist nichts zu erinnern.

S. 4.

Die zwölffte Mensur* will im Basse vollstimmig gespielt seyn/ dazu die rechte Hand das im vorhergehenden Tacte gewesene alles gebrauchen kan/ wenn sie nur aus dem g ein d macht/ und so fortfähret. Der dreyzehnte Tact wird/ wie er steht/ geschlagen/ die erste Helffte des vierzehnten verlangt im Distant das kleine Subject, oben im h, also anzufangen:



dasselbe wird auch in der ersten Helffte des funffzehnten Tacts/ wiewohl um einen Ton tieffer/ können angebracht werden/ und bey den siebenzehnten Tact beobachtet man nur was S. 1. dociret worden ist.

S. 5.

Nun ist zwar S. 3. angedeutet worden/ wie es mit dergleichen Noten/

* Mensur und Tact-Abtheilung sind hier Synonyma.

im ein und zwanzigsten Tact wieder vorkommen/ gehalten werden könne/ will jemand aber hier eine Veränderung machen/ so ist es um so viel angenehmer zu hören. Er lasse sich aber nochmals das Trillo im zwey und zwanzigsten Tact/ und zwar in der tieffen Octave recommendiret seyn. Hat einer Lust dasselbige zu gleich mit der rechten Hand in die Sexte zu versuchen/ so kan es nicht schaden.

§. 6. Nun kehren wir das Subject im drey und zwanzigsten Tact ein wenig um/ und nehmen es so in der rechten Hand/ wie es in der nechsten Mensur im Bass folget/ jedoch um eine Tertie höher als jenes. Daß sich beide Subjecta rückwärts und vorwärts evolviren oder umkehren lassen/ wird zugleich hiebey ein Liebhaber des Contra-Puncts anzumercken Gelegenheit nehmen/ wiewohl es so eigentlich auf dem Clavier heraus zu bringen weder unsers Vorhabens alhier ist/ noch auch in allen Stücken thunlich seyn möchte.

§. 7. So kömt denn auch im fünff und zwanzigsten Tact das schlechte zu Anfangs gewesene Subject wieder/ welches/ da es nun zum vierdten mahl sich hören läßt/ billige eine Variation mit der rechten Hand verdienet. Das sich darauf sonst passende Contra-thema wäre etwan/ meiner Meinung nach/ aus dem vierdten Tact zu nehmen/ und so wohl vorhin/ als hier/ also anzubringen.



Daraus einer siehet/ daß diese Sachen nicht etwan bloße Grillen/ leere Sätze/ und tolle Einfälle/ oder auch trockene Bässe sind; sondern/ daß alles aneinander hängt/ und fast keine Note befindlich sey/ die nicht ihren gewissen Rapport mit den übrigen habe. Wenn man nun das Contra-Subjectum etwan ein paar mahl hat hören lassen/ so mag es gar gerne zum dritten und vierdten mahl variiret werden/ etwan also.



§. 8. Was im drey und zwanzigsten Tact gewesen/ fällt hier/ mutatis mutandis, im sechs- und acht und zwanzigsten 2c. wieder vor. Die 6 letzten Noten im dreyßigsten Tact wollen auch eben befondern Discant haben; und denn kan man den Schluß so stark spielen/ als es eines jeden Ginsten nur leiden wollen.

R

Günst.

Fünftes Prob = Stud.

Capriccio.

Musical score for "Fünftes Prob = Stud. Capriccio." The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and rests, with various tempo markings and performance instructions.

The tempo markings and performance instructions are as follows:

- Staff 1: *Presto.*
- Staff 2: *adagio.*
- Staff 3: *Si suona.*
- Staff 4: *presto.*
- Staff 5: *adagio.*
- Staff 6: *si suona,*
- Staff 7: *presto.*

The score includes various musical notations such as sixteenth notes, eighth notes, and rests, along with dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.

adagio.

fi suona,

presto.

adagio.

Da Capo.

fi suona.

Vid. Keisers Land-Lust pag. 21. wenn jemand etwann sonst um ein Stück aus dem
C dur verlegen wäre/ das ich doch nicht hoffen will.

R 2

Er

Erläuterung.

§. 1.

Man wird des Lernens müde. Alle Music muß ihre Abwechslung haben/ und wenn man lange genug auf dem Clavier gedonnert hat/ so muß ein Calme folgen. Ich meyne/ es muß eine süsse liebliche Melodie auf etwas raußendes und wildes succediren.

§. 6.

Damit auch hierunter kein Mangel verspühret werde/ so hat man in gegenwärtiger Pieçe einem Liebhaber des maimierlichen Spielens Gelegenheit geben wollen seinen Krahm auszulegen/ nemlich an den Orten/ wo die Worte: si suona, befindlich/ welches so viel heist: Man spielet/ und zwar secundum excellentiam, man läst sich ganz allein in der rechten Hand hören. Hieronun/ und wie gedachtes Spielen soll eingerichtet seyn/ etwas gewisses und speciales zu sagen/ ist die lautere Unmöglichkeit/ massen solches aus freyen Einfällen herfließen und gar nicht gezwungen seyn will. So viel ist in genere zu melden/ daß der Bass accompagnirt oder voll greift/ die rechte Hand aber nur einsätmig/ i. e. solo, auf das allermelodieusste dazu componirt. Nun sind aber die Gänge auch so leicht und natürlich eingerichtet/ daß einer sehr unerfahren seyn müste/ der nicht augenblicklich darzu eine geschickte Stimme erfinden sollte/ sumtemahl der bezieferte Bass alles selbst angiebt/ und einem gleichsam in die Hände thut. Du magst aber auch in diesem Stücke deinen Candidaten auf die Probe stellen/ und wenn er sie nicht hält/ hinwiederum nicht viel von seiner Virtu halten.

§. 3.

Wo das Presto befindlich/ greiffet man das Clavier auff's stärkste/ und schlägt zu jeder Note hurtig an/ da denn diese Abwechslung nicht unangenehm seyn/ sondern beydes den Studirenden ermuntern/ und dem Zuhörer nicht müßig fallen wird.

§. 4.

§. 4.

Meine Observation bey diesem allgerneinsten Tone/ (welcher bey jedem Klimperer Trumppf ist) wäre sonst diese/ daß/ so wie man aus mollen und betrübten Tönen was fließendes und munters mit Succes setzen und spielen kan; also aus diesem harten und triviali Modo etwas zärtliches und bewegliches nicht über klinge. 3. E. Ein Solo auf der Viole d'Amour.

§. 5.

Ubrigens wird hierdurch der Satz bewiesen werden/ daß/ wer nicht singen könne/ auch nicht zu spielen wisse. Das möchte manchem Organisten ungereimt vorkommen/ insonderheit denen in Städten/ die nicht zugleich Künstler mit agiren; denn auf dem Lande ist man aus Noth und Sparsamkeit so bescheiden/ und contradiciret mir hierin so wenig/ daß auch beyde Officia einer Person conferiret werden/ wodurch meiner Meynung sehr viele Vora zu wachsen. Aber/ Scherz bey Seite gesetzt; wer mir und so viel ehrlichen Bieder-Männern nicht glauben will/ der probire es bey den häufigen Kirchen-Sachen/ die ein unmelodieuser Organiste etwan geschmader/ (denn es gibt fruchtbare Nächte bey diesen Leuten/ in welchen die Pilze/ ich meyne ihre so genannte Compositiones, auf einmahl aus der Erden Duken-weiß hervordringen) und sehe zu/ wie schlecht die Melodien an einander hängen/ wie armselig es klinge. Exempla sunt odiosa. Und wer weiter gehen will/ der lasse etwen solchen im Singen-unerfahrenen Meister (von denen/ die in der Singe-Kunst das ihre gethan/ wird nicht geredet) die Exempel spielen/ so wird der Miracul sehen.

§. 6.

Es ist aber diese Sang-Regel nicht so zu verstehen/ daß einer nothwendig ein Cantor practicus, oder ein Sänger in der That seyn müsse/ wenn er wohl accompagniren wolle; Denn es gibt viele wackere Leute/ die doch von der Natur keine Stimme zum Singen haben. Es ist auch nicht nöthig/ daß alle Musici eben mit einer schönen Kehle groß thun müssen/ den wenigsten ist es gegeben; aber die Theorie muß nicht nur ein Componiste, sondern jeder Accompanateur, ja jeder Instrumentiste verstehen/ und wenn sein Hals gleich nichts nuset/ so müssen doch seine singende Gedanken den Sängern ihre Order ertheilen/ sonst ist alles höllern und todt.

Sechstes Prob-Stück.







Erläuterung.

§. I.

Es ist schon zuvor erinnert worden / daß alles / was man in diesen Piecen der rechten Hand gerne beylegen wolte / sich entweder vor oder hernach im Bass dergestalt befindet / daß nur darff hervorgesuchet oder auch imitiret werden. Hier möchte man nun getreulich ob einer so viel Nachdenken hätte / nach dieser Anweisung gegenwärtiges Stück zu tractiren / ob ihm alles Haar-klein vorgeschrieben werden müßte? Wer die Probe anstellen will / der lasse die Erläuterung.

Erläuterung so lange zurück bleiben / bis er sterbet / ob sein Candidat das rechte Stöckgen garof-
fen / oder nicht. Hat ers; plaudere! Verschleht ers; so wird ers müssen geben lassen / und sich nach
eingenommenen Unterricht weidlich wundern / daß er den Luntzen nicht selber riechen können.
Mancher wird eben so eine Nase auffwerffen / als Lutheri Gesellschaft; / wie er ihr das Eh ste-
hend machte / und sagen: O! ist es nichts anders als das? ich dachte Wunder / was es seyn wür-
de. Mit solchen Anweisungen gemahnet michs fast eben / wie mit Arzneien / die man sehnlich ver-
langet / und wenn sie geholfen / getrie wissen wolte; woraus sie bestanden. Erfähret man denn/
daß es lauter ordinaire Ingridientien gewesen / so verlietht man schon den Respekt für die Me-
dicin, ob sie gleich noch so gute Wirkung gehabt hat. Das sind lauter Vorurtheile; man lasse
dieselbe; sonderlich in der Musik / fahren / und judicire die Sachen / gewisser massen / nach keinen an-
dern Principiis / als nach dem Wohl- oder Uebellaut / die Einrichtung mag künstlich oder schlecht
bunt oder einfältig gerathen; genug / wenn es gut klingt.

S. 2.

Geschähe es nicht andern ehrlichen Leuten zu gefallen / die sich dieses Merckleins auch be-
dienen möchten / ich kan versichern / meine gute Organisten und ihre Bursche solten noch ein weitzgen
zappeln / ehe sie ersühren / wo Bartold hier den Most holet; Ich würde Anstand nehmen / ihnen so
gleich zu sagen: daß die vierzehn Tacte / so der Bass vorher spielt / Note vor Note in der rechten
Hand zu den folgenden dreyzehn Tacten nachgeholet / und nur zum vierzehnten und funffzehnten ein
wenig verändert werden können. Nun wird mein Organiste denken / ist das das schöne Geheimniß? Das
ist ja was schlechtes! Habe ichs nicht gesagt / es würde so kommen? Doch singe noch keine Victo-
rie / ehe der Triumph da; laß hören / wie klingt es? Zögere nicht / perge, mein lieber / perge;
bedencke die lincke Hand dabey; laß den Bass nicht so kahl daher treten; Ranst du die Concor-
dantien nicht so geschwinde finden / mußt du wenigstens Octaven-weiß damit procediren / bis
endlich zur Cadence ins c mit Ehren gelanget seyn wird.

S. 3.

Nun sind noch neun bunte Tacte im Bass; und obgleich hin und wieder eine Species
ausgelassen / so wird man doch wohl urtheilen / wohin etwann eine Sexte oder bs gehöre. Aber
weiter im Text. Was schlägst du denn zum d und dessen zweyen Viertel-Pausen? Ja / was zu
den folgenden funff oder sechs Tacten? Nimm dir aus den vorhergehenden / jedoch dymahl nicht
Note vor Note; stolpere auch nicht / ich rathe dir. Du siehest wohl / daß in den neun Tacten
die ich (Apollo verzeih mirs) bunt genennet / nach dem sechsten Tact die Passage sich etwas we-
riges umkehret; solches wird mon Maitre auch belieben zu imitiren / wenn er an den funfften
Tact der sogenannten schlechten Noten kömmt. Kan einer nach diesem die letzten zwölff Tacte in
der rechten Hand / bey guter Proportion / Tertian und Sexten / weiß mitnehmen / so wird es zur los-
ben seyn / und von ihm heißen können; Er hat sein Sach schon recht gethan.

S

Sieben-

Liebendes Brod-Stück.

Prestissimo.



Da Capo.

Vid. *Keisers Solil*, pag. 19. Ej. *Erl. Sänge* / pag. 46.

Erläuterung.

§. 1.

Täglich wird bemercket / daß den Clavicymbalisten nebst dem Semicant keine Clavis so fremd vorkomme / als der Alt. Die Ursache rühret daher / daß wenn ja ein Knabe zum Singen Disposition und Anführung hat / unter fünfzig wohl kaum zwei sind / die einen Alt singen / besondern es schrebet alles den leidigen Discant. Bey so bewandten Umständen lernet er nur seinen Schlüssel feilen / und bekümmert sich dabey um keinen andern als den Bass ; damit ist seine ganze Clavier-Weisheit aufgeschloffen. Nechst diesem sind wir hier in Teutschland guten Theils sehr eckel in Ansehung der Französischen Hand-Sachen / ob wohl sonst alles andere / was Französisch ist und heisset / par Affectation, auch so gar das Tack-Brügeln / bey uns willkommen. Jeder Informator vermeynet / seine eigene Geburten sind die besten zum Unterrichts ; ich aber halte dafür / es mag einer noch so vortreflich componiren / und wenn ers auch / ich weiß nicht wem / gleich thäte / soll er doch allezeit anderer Leute Arbeit / sonderlich bey der Information, mittheilen / und sich gesagt seyn lassen: Nec tua laudabis studia, aut aliena reprehendes. Wer nun in Französischen Hand-Sachen etwas bewandert / der wird schwerlich bey dem Clavibus Schwierigkeit finden / massen die Veränderung derselben nirgend häufiger vorkommen / ob sie sich gleich sonst wol halten lassen. Drittens / schämet sich ein Knabe oder Bursche / der einmahl dencket Organiste zu werden / daß er sollte eine Geige in der Hand nehmen / gerade als wäre es schimpflich ; benimmt man aber diesen abgeschmackten Point d'honneur seinem Untergebenen / und läßt ihn zu Zeiten ein Ballet-Partie oder Braccio mitspielen / so werden ihm die Claves besser eingedruckt und bekandt werden. Doch hiervon vor dismahl genug / nur muß sagen / daß dieser Mangel mich veranlasset / das besagte Alt-Zeichen hier oft zu gebrauchen.

§. 2.

Solte einem das Prestissimo so gleich nicht anstehen / demselben wird nichts darum wiederfahren / wenn er die Piese schon etwas langsamer verspielt ; dis sage von Studierenden. Einem seyn-wollenden Meister aber wird dieses nicht erlaubt / er mag das Stück eine Weile an- und durchsehen / sieht er aber die Hand an / so muß es gehen wie es gehen soll / das ist / auf das allerhurtigste.

§. 3.

Gleichen kan ich nicht unberühret lassen / was Monfr. de St. Lamberrin in seinem Traité d'accompagnement von der Geschwindigkeit für besonders trägt

Bedancken führet. Es heisset daselbst pag. 58. also: Quand la mesure est si pressée (da er doch nur vom drey-viertel-Tact handelt) que l'accompagnateur n'a pas la commodité de jouer toutes les Notes, il peut se contenter de jouer & d'accompagner seulement la premiere Note de chaque mesure, laissant aux Basses de Viole ou de Violon à jouer toutes les Notes, ce qu'elles peuvent faire beaucoup plus aisément, n'ayant point d'accompagnement à y joindre. Les grandes vitesses ne conviennent point aux Instrumens qui accompagnent; c'est pourquoi quand il se trouve des Passages fort vites, *même dans une mesure lente*, l'accompagnateur les peut laisser jouer aux autres Instrumens, ou, s'il les joue, il peut reformer cette vitesse, en ne touchant que les Notes principales de ces Passages; c'est à dire, les Notes qui tombent sur les principaux teins de la mesure. Ich muß gesehen / die Invention gefällt mir nicht übel und ist sehr gemächlich; ich mag die Worte aber nicht vertuschen / damit sich meine Organisten nicht bey dieser Pöge derselben bedienen. Es kömmt sonst bald so heraus / als wenn Signor Caraffa bey geschwinden und flüchtigen Noten im Bass eine prise Toback mit der linken Hand nimmt / wie uns der Herr Kuhnau dessen pag. 23. seines Musicalischen Quacksalters berichtet.

S. 4.

Es steht übrigens zu wissen / daß das ganze Brillant darin beruhet / wenn man Note vor Note mit der rechten Hand / es sey nun Tertien / weis (welches das meiste ausmacht) oder aber mit Sexten und Quarten / wie es dann und wann die Harmonie erfordert / so accompagniret / daß es immer in eins ohne Absatz fortgehe / als wenn beyde Hände cinerley spielen / da es doch sehr verschiedene Dinge sind. Wer es nicht recht begriff / dem will ich ein paar Tacte zu Gehallen anstimmen; da denn zu den ersten fünf Noten lauter Tertien / zu der Sechsten eine Quarte / zu der siebenden wieder eine Tertie / und zur achten eine Quarte schlägt; die neunte hat eine Tertie / die zehnte aber eine Quarte / denn folgen wieder sechs Tertien / und so weiter. Im ersten Tacte des andern Theils haben die vier ersten Noten lauter Tertien / die fünfte aber eine grosse Quarte (so die *G* exprimiret zum Fis) die vier folgenden brauchen wiederum Tertien / und wo die *Septima* steht / schlägt zur ersten Note nur die Tertie / zur andern eine Sexte (welche die *Septime* vom Fis ausmacht) und zur dritten abermahl eine Sexte hinunterwärts. Solcher Gestalt wird mir allen vorgelehrt.

S. 5.

Die Freyheit so ich mir sonst hier gegeben / aus dem Ambitu zu weichen / und eine Candenz in die Secunde anzubringen / entsteht daher / weil ich endlich auch nicht gar der Mode absagen mag; da es sonst bey mir etwas rares / allen bizarren Galanterien Zutritt zuverstaten. Dann und wann läßt sichs thun / ein Handwerk möchte nicht dar aus machen. So ist auch mit der Secunde bey den duren Tönen noch ziemlich naturel; aber nicht bey mollen / welche es lieber in die Septime haben.

Achtes Grob-Stück.

Cantabile.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, as indicated by the lute-shaped clef on the treble staff. The time signature is 3/4, and the tempo/mood is marked 'Cantabile'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a historical style with some decorative flourishes.

139

accomp.

6

6

6

6





Vid. Keisers Erl. Sätze 10. pag. 30. & 36.

Monfr. de St. Lambert sagt pag. 27. seines Tractats/von diesem Ton: Que le G Re sol n'a point de modulation qui lui soit plus naturelle que l'autre, & qu'on est obligé d'exprimer le mode quand on parle d'un Air en G Re sol. Er meynet/ denn man G sage könne niemand wissen/obs dur oder mol seyn soll/weil dem G das line so natürlich als das andere sey. Ich aber halte jedoch dafür/ es sey dem G aller- ings das dur weit natürlicher als das mol; Ob ich gleich nicht mißbillige/das man ey jeden Ton distincte rede.

Er

Er

Zweytes Prob-Stück.

Allegro.





Handwritten musical score on seven staves. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The staves are organized into three systems of two staves each, with a single staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat). The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

Crlau

Erläuterung.

§. 1.

Es wird allhier verschiedenes zu notiren seyn / falls man anders die Sache nach dem Sinne des Auctoris spielen will. Dieses aber (essen passant gesagt) muß allemahl geschehen / wenn etwas in der Perfection heraus kommen soll; und wer den Sinn des Verfassers nicht erräth oder trifft / der fehlet weit / ob ers auch am besten sonst getroffen zu haben meynen sollte. Wenn man demnach im siebenden Tact die Cadence gemacht hat / so muß gleich die rechte Hand etwas mehrers als die linken Accorte und Sexten dazu spielen / denn solches kan die Linke wohl allein verrichten / nun findet sich aber ehender kein Contra-subjectum als im zwanzigsten Tact / dasselbe muß hier bey m c mit der Tertie anfangen / und immer einen Ton höher viermahl wiederholet werden. Woraus denn leicht zu schließen / daß nachgehends im dreyzehnten Tact dergleichen abermal erfordert werde / da aber nicht mit der Tertie / sondern bey m g mit der Octave angefangen / auch der Lauf / wie vorhin / viermahl / jedes mahl um einen Ton höher / wiederholet wird. Im zwanzigsten Tact erscheint das bisherige Contra-Thema im Bass / einfolglich kan man das Ding umkehren und den Gang / welchen vorhin der Bass gehabt / im Diskant gebrauchen / wobey die Griffe ganz wohl vollstimmig bleiben können. Wenns zur letzten Helffte des zwey und zwanzigsten Tacts kommt / da drey Viertel stehen / thut man wohl / mit der rechten Hand vom dreygestrichen c ad imitationem ins zweygestrichene d herunter zu laufen / doch dabey die 6 und 5 im Bass unvergessen. Der vier und zwanzigste Tact wechselt abermal mit beyden Subjectis ab; und im zwey und dreyßigsten mag man mit Tertien laufen / bey den drey vierteln aber das ist berührte Imitations-Clausulgen wieder anbringen. Ich besorge zwar / die musicalischen Stoiche werden mir einen Proceß an den Hals werffen / darum / daß ich im General-Bass das dreygestrichene c brauche; aber meine Defension ist schon fix und fertig. Nur heraus!

§. 2.

Der sieben und dreyßigste Tact will nebst den folgenden eine besondere // wiewohl aus den vorhergehenden zunehmende Syncopation haben / wobey die über-
stehen.

siehende Species alle ganz genau zu exprimiren sind. Da solches aber einem jeden etwas schwer zu errathen fallen möchte/ will ich/ propter juniores, ein Etzgen davon specificiren:



S. 3.

Nun könnte zwar solches zur Anweisung satzsaam dienen / und wäre das folgende daraus natürlicher Weise zu begreifen ; allein/ damit man mich nicht abmahl beschuldige/ ich wolle was gespielt wissen/ das nicht da stehe/ und der Herr (denn das ist ein erfahrener Kerl) möchte rathen/ was ich da just haben wolle/ so will ich noch ein paar Tacte mehr hersehen.



Und dieses mag auch genug seyn für einen der sich gar nicht zu helfen weis. Die was heissen und bedeuten wollen/ müssen solche Dinge noch schöner und künstlicher/ als hier angewiesen worden/ *extempore* heraus bringen/ sonst sind sie/ ob wohl eben keine Stümper/ doch nur ganz kleine Dreyling-Lichter. Es gefällt mir sonderlich wohl/ daß Mr. de St. Lambert auch so gar gut heisset/ wenn man eine einzige Stimme accompagnirt, und die Subjecta oder Fugen der Arie mit allen Parteyen auf seinem Clavier dabey imitiret. Seine Worte lauten pag. 63. also: Quand on accompagne une voix seule qui chante quelque Air de mouvement, dans le quel il y a plusieurs imitations de chants, NB. tels que sont les Airs Italiens; on peut imiter sur son Clavecin le Sujet & les Fuges de l'Air, faisant entrer les Parties l'une après l'autre; mais cela demande une science consommée, & il est difficile de le faire du premier Ordre pour y réussir. Hierunter können diese Exempla als Beispiele dienen. Ich hätte gerne etliche mehr de ce premier Ordre in der Welt/ aber ich hab' ihrer gar zu wenig. Ceux du dernier Ordre dominant.

5. 4.

Die drey folgenden Tacte spielt man blosserding's mit Tertian/ welche bey einem Allegro schon genug füllen/ und schliesslich die zwey Tacte für dem letzten mit einem Contra-Subjecto und vollem Bass zu Ende. Vid *Keisers Solih.* p. 4. & 22.

II

Sehn.

Sehtes Prob-Stück.

Handwritten musical score for a piece titled "Sehtes Prob-Stück." The score is written on six systems of staves, alternating between treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The manuscript shows signs of age, including some ink bleed-through from the reverse side.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The paper shows signs of age and wear.



Erläuterung.

§. 1.

Die erste Zeile dieses Stückes spielt man nur mit Octaven im Bass und resolvirt die Septime ein wenig zierlicher als ordinaire. Nach Verstärkung zweyer Tacte der andern Zeile/ kömmt das Subjectum wieder vor/ jedoch variiret/ wobey sonst nichts à partes zu bemerken. Im siebenzehnten Tact wolle man aber den daselbst anhebenden Lauff wohl in acht nehmen und sich denselben fest imprimiren/ weil ihn die rechte Hand hernach gebrauchen wird.

§. 2.

Bey dem ein und zwanzigsten Tact fällt das Subjectum in die Repercussion aus dem c. und zwar variiret/ wobey aber mahl/ wann es nur sein rein gespielt wird/ nichts buntes nöthig ist. So dann hat man im sechs und zwanzigsten Tact den oberwehnten Lauff in der rechten Hand gleich mit dem Schlag der Septime in der Quint anzubringen/ und damit drey Tacte bey vollen Griffen des Basses fortzu fahren. Vom neun und zwanzigsten bis zwey und dreyßigsten Tact wird so starck geschlagen und zu jeder Note das gehörige so vollstimmig angebracht/ als nur immer möglich. Will man die geschwinde Syncopation mit beyden Händen um einander hier employiren/ wird es nicht schaden können.

§. 3.

Der drey und dreyßigste Tact hebt eine neue Invention an/ und erfordert/

daß die rechte der linken canoniquement, das ist/ Note vor Note/ nachfolget
wenn diese erst drey Schritte voraus genommen/ und damit währet es biß im sie-
ben und dreyßigten Tact/ also die im dreyzehnten Tact gewesene Passage/ gleich
als ein Interscenium, in die Quartewieder angebracht wird.

§. 4.

Nach Verfließung vier Mensuren ergreift der Bass abermahl den vorez-
wehnten Lauff in der Tranposition, welchen man sich gleicher gestalt wohl zu mer-
cken hat/ weil er hernach noch einmahl in der rechten Hand zu gebrauchen seyn wird.
Etwan im sechs und vierzigsten Tact ersieht man das erste Subjectum, und zwar
auf eine zweyte Art variiret/ woben zu beobachten/ daß die Septime und ihre Reso-
lution auf dieselbe Weise verändert und gebrochen werden können/ wie aus beyge-
setzem mit mehrern zu erlernen:



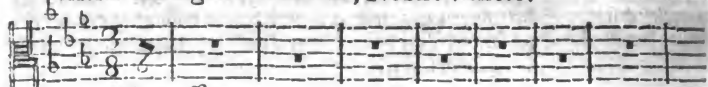
§. 5.

Nach diesem Satz kommt der offtigemeldete Lauff mit der rechten Hand
gleich zu dem grossen C in der Quinte/ und wird damit biß in den vierdten Tact
continuiert/ jedoch/ wie allezeit geschehen/ mit vollstimmigen Griffen im Bass.

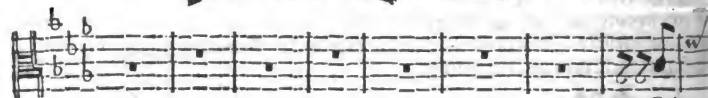
§. 6.

Zum Beschluß folgt was schon im neun und zwanzigsten biß zwen und
dreyßigten Tact gewesen/ und wird mit allen Kräften so vollstimmig als mög-
lich/ auch wohl per Syncopationem mit beyden Händen gespielt. Was dieser
Syncopation eigentlichen Gebrauch betrifft/ angesehen dieselbe ein grosses Geräu-
sche macht/ und die durchdringende Art zu spielen auf dem Clavier ist/ so muß die-
selbe nirgend anders/ als in vielstimmigen Sachen/ wie da sind/ starcke Concerten/
Ouverturen, Symphonien, und Chöre/ angebracht werden/ zumahl wo ein forte
und tutti stehet; denn sonst würde alles dadurch gar leicht übertäubet und verbor-
ten werden. Loco allegatorum kan folgende Aria dienen.

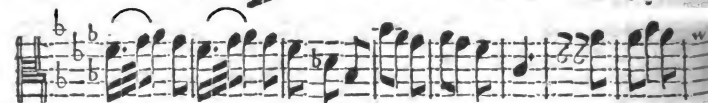
Aria

ARIA del *Signore Marcelli*, Nobile Veneto.

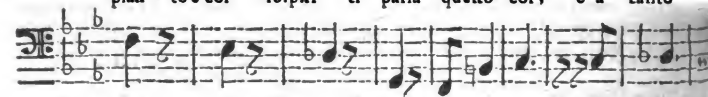
Con affetto.



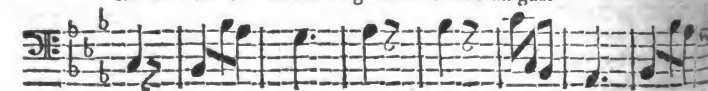
Col



pian - to e coi sospiri ti parla questo cor, e a tanto



fuo do - lor ti chiede un guardo ti chiede un guar-



do ti chiede un guardo, col pianto e co i so-
spiri ti parla - questo cor e a tanto suo dolor ti chiede un
guar - do ti chiede un guar-do col pianto coi so-
spiri ti parla questo cor e a tanto suo do - lor ti

chiede un guardo, a tan - to suo dolor ti chie - de un guar-

do ti chiede un guardo.

se pur de - ve morir

mora pria di partir, mà, da begl' occhi tuoi ne ven ga il

dardo ne venga il dar - do, mà, da begl' occhi tuoi ne

venga il dardo mà da begl' occhi tuoi ne venga il dar - do.

Da Capo.

Da Capo.

Ich lasse diese recht schöne Aria hier aus verschiedenen wichtigen Ursachen einfließen. (1) damit einer sich drüber mache und selbige solmisire; (2) weil bD bG, bC und bF häufig darinn vorkommen; (3) weil der letzte Theil beydes im Dismol und im Gis mol so wohl modulirt als cadencirt; (4) Weil es einen großen Meister erfordert / diese Aria ohne Bezieherung accurat zu accompagniren / massen dem siebenden / achten / neunten und zehnten Tact keiner ihr Recht thun wird / der nicht aus dem drey und sechzigsten und folgenden ersehe / wie jene müssen tractirt werden; und (5) weil pag. 156. lin. 2. Tactu secundo, in der Sing-Stimme / und denn im neunten und zwölften Tact des letzten Theils / Tactu antecedent. pag. 156, ein Intervallum vorkommt / das unter die sogenannte Usitata wohl nicht eben zu zählen / und dennoch weiset / wie sich ein geschickter Compositeur dessen wohl bedienen könne. Es ist eine Nona minor (respectu Baseos) und ich setze es gerne / die erste / die ich in einer Melodie / auf solche Art / gefunden oder auch practicable geglaubet habe. So ist auch die Cadenz des ersten Theils in septimam etwas merkwürdiges und nichts quotidianes. Daß sie mich aber deswegen sonderlich charmiren sollte / zumahl / wann ich die Reprise betrachte / kan ich eben nicht sagen; doch jeder hat seinen Gout. Vid. Giacomo Sherard, Opera II. Sonata VIII. it. Giovanni Mossi, Sonata VI. beyde in Holland gravirt.

Zwölftes Prob-Stück.









Vid. Giuseppe Valentini Opera V. Sonata VII. chiamata: la Corelli. Keisers Soliloquia, pag. 5. 6. 7. 8. 9. Elias Brunnmüller Sonata III. in Amsterdam gravirt.

Erläuterung.

§. 1.

Wie wird dem Herrn Organisten zu Muthe? Es sieht hier ein biftigen bunt wieder aus / hat aber so viel nicht zu sagen als der Herr wohl meynet. Das Ding läßt sich halten / wenn mans nur erst recht übersieht; Es fällt ja alles so schön in die Hand / daß es eine Lust ist. Nur frisch daran / wer wagt / der gewinnt; Um eine Probe ist es zu thun. Der Ton ist ja bekandt / der Tact drey Viertel / die Claves nichts als Bass / Tenor und Alt; warum sollte man sich dafür fürchten? Wiewohl ich erinnere mich / der Herr spielt nicht gern nach

Æ 3

ge.

gedruckten Noten; es ist wahr/man ist es nicht gewohnt. Das Papier scheint auch etwas durchzuschlagen; er nehme es mit nach Hause und lasse es rein/in M^{rs} Manns † Noten abschreiben/ das Ding verdient es wohl/ es hats einer gemacht/ von dem der Herr einst gehöret/ er könne oder wolle auch ja componiren. Morgen kommen wir wieder zusammen.

§. 2. Also ungefehr würde ich/ oder ein ander/mit einem unmusicalischen Organisten reden müssen; einem andern ehrlichen Mann aber könnte zur Nachricht dienen/ daß man gerne sähe/ wenn beyde Hände Tertian- auch wohl bisweisen/ wo es die Harmonie erfordert/ Quartan- weis mit einander in einem Tempo die drey ersten Tacte spielten/ da sich denn dabey von selbst aussern wird/ wo eine 6 oder $\frac{6}{4}$ mit zu greiffen. Unser Absehen vom vierten bis sechsten Tact gieng auch wohl unmaßgeblich dahin/ daß die Concentus und überstehende Species bloß in der linken Hand blieben/ die rechte aber ein wenig dazu modularite/ etwann folgender gestalt:



So auch im ersten und andern Item im 18. 19. und 20sten Tact des andern Theils.

§. 4. Der siebende/ achte und neunte Tact haben ihre gewisse Wege/ der zehnte/ elffte und zwölffte richten sich nach dem Anfang/ es sind auch eben dieselbe Noten. Bis zu Ende des ersten Theils ist sonst auch weiter nichts zu erinnern/ als daß der achzehnte und neunzehnte Tact mit schlechten Schlägen/ ohne den geringsten Zierrath/ gespielt werde. Im dritten/ vierten und fünften Tact des andern Theils/ gehet es wieder auf die zuerst beschriebene Weise/ mit beyden Händen durch gebrochene Accorte und Species; ein paar Tacte davon will ich doch auch etwas specifirciren/ woraus das übrige nach Maßgebung des Basses/ ferner zu beurtheilen seyn wird: NB. Disß fänget vom dritten Tact des andern Theils an.

† Es war ein Organist an der Nicolai-Kirchen alhier/ dem man einige Tage zuvor die Partie oder den Part Music ins Haus senden muste/ da er sich denn jede Note zweymahl so groß machte/ als sie sonst war/ nur damit er sie desto besser sehen könnte; aber es half doch nichts.



§. 4. Der zehnte Tact des letzten Theils will in der rechten Hand mit der Sechste und Quinte ein solches Harpeggio haben/ als die lincke im vorhergehenden geführet hat. Im zwölfften findet es abermahl statt. Im dreyzehnten und vierzehnten auch/ aber also :



Welches Harpeggio eines der leichtesten ist/ das gefunden werden mag.

§. 5. Man siehet nun solcher gestalt wohl/ daß im fünff und zwanzigsten und sechs und zwanzigsten Tact es eben auch so angehet/ und daß im neun und zwanzigsten wiederum die erste Art vorfällt. Vom vier und dreyßigsten aber bis an den acht und dreyßigsten kan die rechte Hand gar mannierlich moduliren/ indem die Lincke alle Species abfertigt; und das möchte ohngefehr so angehen:



Wiewohl dieses alles niemand so wohl zur Vorschrift/ als zur Aufmunterung und zum Exempel dienen soll/ damit es noch immer besser und wohlklingender er auskomme.

Zwölff.

Stollstes Prob-Stück.**Andante.**

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The score consists of seven staves of music, each containing complex sixteenth-note patterns and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by rapid sixteenth-note runs and intricate fingerings, with numbers 1 through 7 indicating specific fingerings for various notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like slurs and accents. The notation is written in a cursive, handwritten style. The staves are numbered 1 through 10 at the beginning of each line. The music ends with a double bar line and a repeat sign on the tenth staff.



Erläuterung.

§. 1.

Ist was schweres in diesem ganzen Werck / so muß ich gestehen / daß es das funffzehende Stück des Ersten Theils / und denn dieses großste wohl seyn könnte. Das meiste kommt dennoch in gegenwärtigem auf den frembden Schlüssel an; massen ich mit gutem Bedencke nur den hohen Bass- und hohen Alt-Clavem hierinnen gebrauchen wollen / damit ein Gleisiger desto fester in diesen sonst (uti loquitur) ungewöhnlichen Tönen werden möge.

§. 2. Die beste Warnung / so ich guten Freunden hiebey geben kan / ist erslich diese: Daß sie sich hüten bey den Sprüngen / derer gleichetliche in dem ersten / dritten / vierten / fünfften Tact und so weiter vorkommen; denn sie sind nicht all' Octava, wie sie einem sonst wohl häufig aufflossen / sondern etwas wenigens weiter von einander. Vors Andere halte ich den Finger auf den Anfang des andern Theils / und bitte daselbst sich nicht viel umgesehen; es stehen nur bloß die Secunden drüber / das andere muß einer von selbst wissen / ob nemlich die Quarta soll in major oder minor seyn / wie solches die Natur eines jeden Modi weiser / wird dieselbe verändert / ratione cantus, so setzt man es darüber / wo nicht / kan es verbleiben / und muß der Natur gefolget werden / sonst wird hier nichts gesucht. Entre nous will ich doch wohl sagen / daß zu der fünfften Note im zweyten Tact des berührten andern Theils die 44 gehört / und zwar wegen der Consequence einer falschen Relation, die hiedurch verhindert wird.

§. 3. Wenn auch im fünfften Tact des andern Theils eine 6 über der letzten Note des dritten Theils steht / solget nicht daraus / daß sie auch mit derselben / sondern vielmehr / Zierde halber / zur vorhergehenden angeschlagen werde / von welcher Anticipation zwar oben schon geredet worden; es steht also zu befürchten / daß man die Sache nicht so weit rückwärts herhohlen und suchen wolle. Mir verfallen denen andern Vorfällen gleicher Art in dieser Píeße hat es auch gleiche Verwandnis.

§. 4. Im siebenden Tact dieses Theils kömmt eine Passage, welche etliche Tacte continuiret / und nach einer kleinen Abwechselung im vierzehnten Tact wieder anhebet; bey derselben habe erinnern wollen / daß weiter keine Künste dazu gehören / als zu jedem Viertel einen Schlag gethan / so wie ihn ein

Weder die Natur des Tons/ oder auch die Signaturen antweisen. Wohl zu verstehen/ daß der erso-
berte Schlag zur ersten Note des Viertels/ und sonst zu keiner/ geschehe.

§. 5. Man mag sich auch schon §. 2. angeführter Ursachen halber/ den ersten Tact dieses andern
Theils des Exempels/ imgleichen den zwey und zwanzigsten und drey und zwanzigsten Tact desselben
wohl merken/ damit es mit den Signaturen seine Richtigkeit erlange. Insonderheit passe man/ bey
einer Probe/ auf den dritten Tact vor dem Final; wannes da nicht hapert oder stocket/ so laus schon
passiren. Bey der ersten Note gedachten Tacts wird es ins Stecken gerathen; ich weiß es aus der
Erfahrung/ und andere werdens lernen. Indessen sind die Sachen so naturel gefest/ und alle von der
Beschaffenheit/ daß/ wenn man einem Verständigen nur einmal sagt woran es liegt/ so begreift er
gleich/ wenn er nur bekennen will/ er habe es zuvor nicht recht eingesehen; wem kan dem geht es nicht an!

§. 6. Ob nun zwar aus diesem Ton/ so/ daß er zum Fundament stehet/ selten etwas zum Vorschein
kömmt (wiewohl es doch an Exempeln nicht fehlet/ besonders im Recitativ) so moduliren dennoch
alle Stücke aus dem F mol gar stark ins bA, als der Tertia, und muß einer desto wegen nothwendig
auch in diesem Modo, wenn er gleich nur pro affinali stehet/ wohl beschlagen seyn. vid. pag. 154. Ja/
was sage ich vom F mol? so gar der bekandte und tägliche C mol weicher gar oft ins bA, als seine Sex-
tam, aus. Zum Verweiß dessen kan eine Cantata von Msr. Zändeln/ die mir eben zur Hand lieget/
dienen. Sie ist zwar nicht gedruckt/ (wie ich denn nicht weiß/ daß von diesem so berühmten Autore was
gedrucktes oder gravirtes vorhanden/ welches mich wundert) allein sie ist in vieler Leute Händen/ und
führet den Titel: *Lucretia*. Die Anfangs-Worte heissen: *O Numi eterni &c.* und die andere Aria
gar gleich bey dem Anfang des zweyten Theils diesen Satz:

Se il passo move

se il guardo gi ra se il guardo gira, &c.

Darinnen ist der ganze Ambitus des Modi Gis dur. oder bA, enthalten/ und wer denselben nicht als
nen eigenen Modum kennet/ ist auch incapable, diese anderthalb Zeilen recht zu spielen. Dergleichen
nd tausend und aber tausend Exempel anzuführen.

Dreizehntes Prob-Stück.

Con Spirito.



A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like 'x' and '6'. The score is written in a cursive, handwritten style. The page number '169' is in the top right corner. At the bottom center, there is a small, stylized signature or mark that appears to be '23'.



Erläuterung.

§. 1.

M Ein jener Bauer die dicke Milch mit der Mist-Gabel isset / so braucht er sich dabey des Sprichworts: *Wer het dat / de liët dat.* (Varietas delectat) weil er sie lange genug mit dem Löffel möchte gegessen haben. Wir wollen dem guten lateinischen Haus-Mann sein Gericht / zusamt den verschönten Vehiculis, gerne lassen / und nur nach Massgebung seines weisen Dächli hier auch eine kleine Veränderung mit einer divertissanten Pieçe machen / nachdem wir vorher eine ziemliche Ecke in mühsamen Tönen zurück gelegt haben.

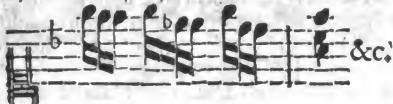
§. 2.

Ob man nun schon alles hierinn mit dem neun-achtel Tact ganz wohl bestellen / und nur ein Allegro dabey setzen können ; so kan es doch nicht schaden / wenn wir auch denen zu gefallen den neun-sechszehntel hersehen / die ihn vielleicht mehr / oder doch selten / gesehen haben / und sich dannenhero / wenn er ihnen einmal unvermuthet begegnen solte / ein wenig fürchten möchten. Es heisset zwar: *Enim non sunt multiplicanda præter necessitatem*, und mag jener alte erfahrene Musicus nicht unrecht gesagt haben: *Summa est dementia, canticum, quæ simplicibus Notis scribi potest, obscuris signis perplexare*; wie solches der Schwäbisch-Hallische Cantor, Herr Majer, in seinem jüngst herausgegebenen Hodegomo Musico, p. 28. köstlich anführt. Allein / erstlich muß man / um geschwinde Sachen recht zu er-

irritiren/ auch geschwinde Tacte und geschwinde Noten gebrauchen. (2) Muß man der Mode in gewissen Stücken nicht absagen / und (3) werden hier keine Signa obscure vorkommen. Was sonst der Löw im *Petersequenz* (einer nährischen Comedie) von sich selber meldet: *Ihr lieben Leut erschreckt euch nicht/ ich bin ein rechter Löw; solches kan zwar durchgehends von dieser Organisten-Deobe/ insonderheit aber von etlichen bunten Bässen/ die doch nicht gefährlich sind/ so wie dieser deren einer ist/ mit Zug gemeldet werden.*

§. 3.

Raillerie aber à part! der elffte Tact muß doch was zu bedeuten haben/ weil der Bass daselbst stille steht; Betroffen. Es soll etwas unterdessen in der rechten Hand vorgehen / etwann auf diese Imitations-Art:



Welches man sich bey dem dreizehnten auch wolte gesagt seyn lassen.

§. 4.

Vom neunzehnten Tact bis an die erste Reprise wisset auch schon der Bass aus/ daß sich die rechte Hand seine vorhergehende Passagen sehr wohl zu Nutzen kan/ wovon viel Worte nur unnöthig. *Sapienti sat.*

§. 5.

Da nun im achten Tact des andern Theils der Bass wiederum zu erkennen steht/ daß er gern abgelöst seyn möchte / so wird man seine rechte Hand abermahl zu einer kleinen Syncopation bequemen müssen. Damit dieselbe aber nicht allezeit auf einerley Weise geschehe / so kan der eine Tact von unten an seine Arbeit/ der andere aber dieselbe von oben machen / und damit Tact-Weise alternirt werden/ (wie hernach der Bass selber thut) welches aus beystehendem wenigen deutlicher zu sehn ist:



Der

Der zehnte und elfte Tact können nach vorhergehender Anleitung abgefeigt werden; bey dem zwölfften aber muß man sich / und so durchgehends bey allen Accorten versehen / ersüchlich / daß das Intervallum keine Tertie mache / welche zur Syncopation zu enge ist / (wie oben schon angemercket worden) Vors anders / daß die Trias Harmonica vor allen Dingen vollkommen sey / da es denn nicht anders folgen kan / wenn diese beyde Stücke beobachtet werden / als daß von unten die Syncopation jederzeit bey Accorten in der Quinte / von oben aber in die Tertie anhebe / welches man sonst Syzygiam remotam zu nennen pflegt. Kommen aber zwey Accorten gradatim aufeinander / es sey im Auf- oder Niedersteigen / und man wolte denn beydes mahl in der Quinte anfangen / so kämen Fehler heraus; Derowegen muß die Alternation vorbeschriebener massen das Mittel sein / Fehler zu verhüten. Obgleich in dieser Piece keine zwey Accorte immediate und gradatim aufeinander folgen / so will ich doch den Casum hersehen / dadurch zugleich abermahl erläutert werde / was in der Quinte oder Tertie anfangen oder alterniren heisse.



NB. Wenn / wie im dreizehnten und vierzehnten Tact / der Bass eine solche Clausul hat / die durch zwey Tacte / woraus sie besteht / repetiret wird; alsdann muß die Alternation nicht Tact-weise / sondern je zwey und zwey Tacte / oder durch mehr geschehen / wenn sich eine Clausul über mehr erstreckt. Im sieben und zwanzigsten Tact gibt es zwey Accorte Sprung-weise nach einander / woselbst alterniren werden muß.

Vom acht und zwanzigsten Tact an bis zu Ende mögen beyde Hände egalement ihre Syncopation zusammen führen / welches einen gar artigen Effect

thut/ dafern nur am rechten Ort angefangen wird. Solches geschieht auf folgende Weise / da die letzten acht Tacte gänzlich specificiret sind:



Dieses Harpeggio, ob es gleich nur zweistimmig ausseheth/ ist dennoch im Grunde vierstimmig/ und klingt bey der Geschwindigkeit so voll/ als sonst acht Stimmen bey geraden oder schlechten Griffen nicht thun können; Man bringe es aber nirgen dan/ als wo der Bass entweder allein/ oder zu einem starken Satz spielt.

Vierzehntes Prob = Stüd.

Discretamente.

Discretamente.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Discretamente." The score is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of fingerings (numbers 1-5) and slurs. The notation is dense and appears to be a study or a highly technical piece. The paper is aged and slightly discolored.

Alio modo.

175



Erläuterung.

§. 1.

Da wirds wieder schneyen bey einem Treffer/ wenn er das Ding so vor der Faust wegspielen soll. Mich deucht/ ich hätte eben nicht nöthig gehabt/das Beywort *Discretamente* hinzusetzen/weil es bey manchen discret genug / ja so discret hergehen dürfte/ daß man gar nichts höret: Das Wort soll indessen so viel bedeuten/ daß keiner zu plumpe/ sondern erst fein bescheidentlich erwege/ wie und welcher Gestalt es anzugreifen / daß er hübsch vorfichtlich wandle/ und sich keine sonderliche Airs gebe. Wenn er auch gleich manichmahl hie und da meynen sollte/ er sitze oben darauff/ und wolle sich moquieren; so kömmt ganz unvermuthet ein Stoß/ der ihn von der Mähren herunter wirfft / und das hat er dann seiner Indiscretion zu danken.

§. 2. Vom achten Tact an kan manns sein (wenn man will) in der rechten Hand variiren/ (wer nicht will/ der lasse es bleiben) welches um so viel freyder klingt/ da man es aus solchen Tönen nicht gewohnt ist. Ich habe es probirt/ und ganz durchgehen lassen mit einer geschickten Variation, und es hat gut geklungen. Wilt du aber wissen/ mein Spieler/ wie es gemacht worden/ so theile dir hier ein wenig zur Probe mit/ daraus das übrige mag beurtheilet werden:



Achter Tact.

Neunter Tact.

§. 3. Die Septimen im elfften und zwölfften Tact lassen sich auch auf diese Weise gar ordentlich behandeln/ und fällt die Resolution einem von selbst in die Hand. Es wäre nur überflüssig etwas zu specificiren/weil es auf die vorhin gewiesene Art ausläufft. Man darff nur den rechten Griff thun/ und die Finger einen um den andern regeln/ so hat es schon seine Richtigkeit. Es ist nichts rares noch schweres daran.

§. 4. Ob nun wohl das *Discretamente*, nebst vorangeführter Erklärung/ auch bedeuten möchte/ daß sich niemand sonderlich zu übereilen hätte; so wolte ich doch auch nicht gerne/ daß man einen Polmischen Tanz daraus machte; das Stückgen verliert sonst dadurch alle seine Grace. Ich kan dabey nicht unberührt lassen: daß das *Mouvement*, (nicht nur der Tact) und die *Manier*/ womit eine Sache herausgebracht wird/ derselben das rechte Leben geben/ ohne welchen alles todt und hölzern klingt. Wir betrachten oftmahls eine unansehnliche Aria, als etwas nichtswardiges/ bis wir ein hörten mit welcher Art dieselbe müsse oder könne executirt werden/ alsdann ist sie unsere Favorite. Die *Arietta*: *Navicella*, che s' inoltra &c. war hier lange besandt/ che *Mostr.* *Grünwald* /

grosse Virtuose und nunmehrige Darnstädtischer Vice-Capellmeister / noch einmahl in Hamburg kam. Niemand wußte was an dem Dinge war / es wurde sein gerade weggesungen / daß man über des Componisten verimeyne Einfalt lachen mußte / da er doch unschuldig war. Wie aber Monfr. Grunewald sich damit hören ließ / kannte es fast niemand / so fremd klang es / und jeder wolte sich hernach an der Sache zu Tode künsteln. O! es hatte seines gleichen nicht. Eeß! so viel liegt an der Execution / sie macht in der Music just den Unterscheid / welchen Licht und Schatten haben / das sind aber Extremitäten. Also wolte ich denn auch insonderheit diese Piege, mit einem gewissen Mouvement, nicht zu langsam auch nicht zu geschwind / sondern con Discretion handthiert wissen. Und das ist / was zu dieser Disgression Anlaß gegeben hat.

§. 5. Jedermann wird sehen / daß / was auf der andern Seite dieses Prob. Stücket erscheint / eben dasselbe Ding sey / und nur eine andere Gestalt durch die Chromata an sich genommen hat. Ich halte solche Transpositiones für sehr nützlich / und will die Studierende gebeten haben / dergleichen selbst versich zu versuchen / und die Stücke / so nicht übersetzt hierinn zu finden / fleißig auf diese Art zu transponiren / denn bey dieser transposition verändert das Stück den Ton nicht.

§. 6. Daß ich aber eben verlangen solte / man möchte alle Zone so transponiren (nemlich alle Tenor die es leiden / weil D, G und A noch vor der Hand davon ausgehnhien sind / wie II. Orch. pag. 439. No. XXIV. gezeigt worden) solches sey ferne / und ist hoc Seculo unnöthig / ob man sie sich gleich alle gar wohl befinde machen darff / weil sie alle affinaliter häufig genug vorkommen. Solgende zwey aber scheinen mir diesen Falls nothwendiger zu seyn / als die andern sieben / nemlich: *D in Gegenhaltung bE, und *G in Gegenhaltung bA. Die übrigen: *H, bC, bD, *E, bF, bG, und *A, die doch Monfr. de St. Lambert, und sonst noch kein Autor zu specificiren die Curiosité gehabt hat / würden mit ihrer Transposition gar zu weiträuffig fallen / und doch wenig Nutzen schaffen / weil man sie alle mit einander viel näher haben kan. Denn *H ist C mol, bC ist H dur, bD ist Cis dur, *E ist F mol, bF ist E dur, bG ist Fis dur, und *A ist B mol. Daß also jeder dieser 7 Zone / wenn er pro fundamento stehen solte / schon per uctationem exprimirt werden kan / ob sie wohl affinaliter alle zusammen distinguirt werden müssen. Mit den beyden ausgeschlossenen aber hat es eine andere Beschaffenheit / denn *D ist ein eben so gewöhnliches Dis, als bE / und *G ein eben so gewöhnliches Cis, als bA. (salva distinctione inter durum & molle) so / daß die eine Bezeichnung eben so vulgäre ist / als die andere / welches bey den übrigen nicht eintrifft. Einemahl *H gar ein fremder / hingegen C ein täglicher Gast ist / bC ist eben so neu / H aber ganz nicht. bD ist seltener / als *C; *E lange nicht so gemein / als F; bF erscheint kaum einmahl / da E tausendmahl vorkommt; bG läßt sich auch weit sparsamer sehen / als Fis; und *A nicht so offft / als das rechte B, welches ein jeder Nachdenckender wird gestehen müssen. In Erwägung dessen habe hier bloß das Dis und Cis auf zweyerley Art vorstellen / die übrigen zurück lassen / und einem fleißigen General-Basisten raten wollen / sein Heil selbst daran zu versuchen. Schaden kan es nicht. Wenn ich sonst I. c. Orch. sage / daß D, G und A nur auf einerley Art notirt werden / so verstehe ich dadurch / wenn sie zum Fundament dienen sollen. Denn sonst kan man sie auch mit zweyen Kreuzen exprimiren / die beyde doppelt / oder aber wie unten vorkommen wird / ein simplex und ein duplex Chroma seyn können. Z. E. Wenn schon Fis da ist / und vor dem Fis noch ein * gesetzt wird / spielt man G. Wenn vor dem Cis noch ein * gesetzt wird / spielt man D, und wenn vor dem Cis das * verdoppelt wird / alsdann spielt man A. Ich habe aber mannichmahl lieber mit dem * operiren wollen / und hoffe / man werde mich nicht verübeln / weil es gut liebe zur Deutlichkeit geschehen.

Fünffzehntes Prob-Stück.

Scherzando.

A musical score for a piece titled "Fünffzehntes Prob-Stück" (Fifteenth Exercise Piece) in Scherzando (playful) style. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The piece consists of 16 measures, grouped into eight pairs of two measures each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings (p, f, mf, sfz). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Da Capo.

Vid, Sonates d' *Elias Brummüller*, gravées à Amsterdam chés Etienne Roger, Sonata I.
B mol.

Wie dieser Ton gar oft an solchem Orte/ und in solchen Piecen, vorkommen könne / da
ran seiner am wenigsten vermuthet; solches will ich mit einer Aria zum Beschluß der Erläuterung
erweisen.

Erläu-

Erläuterung.

§. 1.

Nur ersten Theil dieser Organisten-Probe ist/ bey Gelegenheit des zwey und zwanzigsten Prob-Stückes/ den Liebhabern des unzeitigen Tactschlagens eine kleine Erinnerung geschehen. Weil ich nun viele anschauliche Freunde habe/ die mit solcher Tact-Sucht behaftet/ und starck davor passionirt sind/ auch vielleicht durch bereits angeführte Gründe nicht völlig davon curirt worden seyn möchten/ so muß ich hier noch ein Wort mit ihnen theilen.

§. 2.

Vors erste verlange ich/ daß sie mich Danck wissen sollen/ daß ich dieses **Funffzehnte Prob-Stück** eigentlich ihnen zu gefallen gesetzt/ damit die beliebte badinerie ihrer Füße nicht gar vergehe/ zu dem Ende es auch mit dem Worte Scherzando (scherzend/ spielend/ tändlend) wohlbedächtlich versehen worden ist. Vors andere bedinge mir aus/ daß sich niemand unterstehe/ in einem Tact von zwey Vierteln zwey mahl nieder zu schlagen/ denn solches wäre ein Mißbrauch meiner Indulgence. Vors dritte will ich mir ausgebeten haben/ daß diejenigen/ so mit den Füßen tactiren/ wenigstens den Kopff still halten/ und den ganzen Leib nicht dabey in Bewegung setzen/ zuzolge dem ihnen bekandten Axiomate: **Daß nicht durch viele verrichtet werden dürffe/ was einer thun kan.**

§. 3.

Es ist wunderbarlich! Unsere Lands-Lente wollen von den Frankosen ihren Fleiß/ ihre Accuratess, ihre Fertigkeit in den Schlüsseln/ ihre Einigkeit im Spielen/ und andere gute Eigenschaften keines weges erlernen; aber die Luftstreiche/ das Aufheben/ das Windsechten/ die Contorliones, so ihrer etliche mit Händen und Füßen/ mit Leib und Seele/ bey ihrem Tactschlagen anbringen/ das sind Sachen/ die uns Deutsche sonderlich charmiren müssen/ weil wir uns so viel Mühe geben/ ihnen es hierinn/ als Affen/ nachzumachen/ und uns noch Airs dazu zu geben. Man sollt meinen/ wenn so ein affectirter Frankose/ mit ein paar accompagnirenden

Vio

Violinen/etwas daher kuet/in Meinung er singe/das er mit seinen Grimazen den Teuffel bannen wolle/da er doch bißweilen lauter tendresse im Munde führet. Das lächerlichste ist/er will solchen Leuten im Schweiß seines Angesichts und mit rechten Gärber-Tritten den Tact vorschlagen/ die tausendmal besser wissen/ was Tact sey/ denn er selber. Sehen wir manchen Französischen Violon, o bone Pan! welche gefährliche Striche fallen da nicht vor; alles muß unter seinen Füßen krachen/ erzittern und erbeben; seine Ärmel (sonderlich bey ißiger auffschneiderischen Mode) lassen keine Fliege leben/ und sind besser als alle Wedel und Fechtel in der Welt. Wenn man hergegen das Ding beym Licht betrachtet/so höret man fast keinen einzigen reinen Griff noch Strich von ihm/sondern alles beruhet in dieser Charlatanerie, in dem mühsamen Exterieur. Das sind nun die Leute/ die uns Appetit zum Tact-schlagen machen/ weil es ihnen (soil.) so wohl anstehet. Ich accompagnirte dieser Tagen eine heißere Parisienne, die keine Note kennete/und mir doch/mit Kopff/Hand und Fuß/den Tact vorschlagen wolte.

S. 4.

Wir brauchen des Tact-Schlagens bey unsern grossen Concerten und Chören anders nicht/ als aus Noth; wie etwan ein Lahmer seines Stocks nicht entbehren kan. Nun ist es ja wohl an dem/ daß ein solcher Mensch mit seiner Kräfte niemahls Hoffart und Figure zu machen/ sondern vielmehr suchen wird/ dieselbe so viel möglich zu verbergen/ warum solten wir uns dann solche unnöthige und insolente Airs mit unserm Nothhelfer (dem Tact schlagen) geben? da es ja wetter zu nichts dienet/ als denjenigen/ die unter dem Hauffen etwa hincken/ eine Stütze abzugeben/ bey welcher sie sich wieder aufrichten/ und in guter Einigkeit mitmachen können.

S. 5.

Die vielen Gentilezze, so in vorhabender Pieçe können angebracht werden/ sind unnüßlich hier alle zu specificiren. Genug/ man nehme zum dreyzehnten Tact eben die Noten/ welche der Bass im elften gehabt hat/ und gebe so mit dem Bass gradatim herunter bis im siebenzehnten Tact. Im achtzehnten nimmt die rechte Hand die ordentlichen drey a vier Tacte des Anfangs/ hernach laufft sie mit dem Bass in Tertien und vollen Griffen bis zur Cadence

A a

Daß

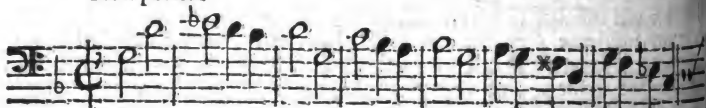
Daß auch im ersten Tact des andern Theils das Subjectum wieder in die rechte Hand fällt/ ist leicht zu erachten; desgleichen im neun und zwanzigsten und folgenden Tacten/ auch im ein und vierzigsten abermahl. Der letzte Satz für dem da Capo gibt gute Gelegenheit zur Variation, weil er repetiret wird/ dieselbe wird auch ein Studirender bester massen zu nutzen wissen.

S. 6.

Hier erscheinet nun die versprochene Aria in aller Einfalt und Ehrbarkeit. Ich weiß gewiß/ wer das vorübergehende nicht gelesen hat/ und diese Piese als ein Prob. Stück spielen soll/ der wird denjenigen öffentlich auslachen/ der ihm solches vorleget/ denn/ das Ding siehet fürwahr so schlecht aus/ als inier möglich ist. Indessen wolte ich wohl einen Thaler daran wenden/ wenn in meiner Gegenwart/ und Beyseyn anderer Kenner/ ein Pfasterer/ Treter und eingebildeter Meister sich damit prostituirte. Ich will die Stelle nicht nennen/ sie wird sich schon weisen.

ARIA del Sig^{re} *Dominico Bottari*.

Non presto.



Ai raggi d'un volto.

Ai

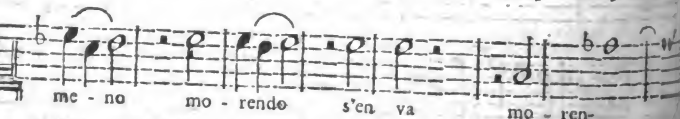
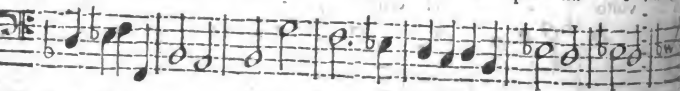
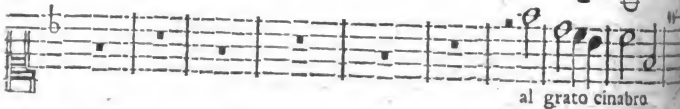
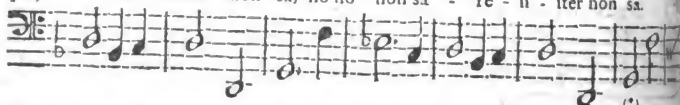


raggi d'un volto al biondo d'un crine un alma nel se - no resistere non

sà - un alma nel se - no re - sistere non sà al

volto al crine un alma nel seno re-

sistere non sà, nò nò - resi- - stere resistere non sà, nò nò, non sà,



do morendo s'en vâ moren-

domo - rendo s'en vâ.

Da Capo.

Da Capo.

Zu merken ist hiebei/ daß C mol und F mol &c. eben den Ambitus haben/ und dannenhero gleiche unerwartete Vorfälle/ mit dem Dis mol und Gis mol, an die Hand geben. Da es denn schon läßt/ wenn ein Organiste darin stolpert. Zum Exempel kan ihm abermahl dienen pag. 55 aus Giovanni Mossi bereits citirten Sonaten, wo ein Satz vorkommt/ der just mit obiger Aria quadriret. Wer sonst das Dis mol, wie es pag. 174. vorgekommen/ nimmer in Praxis gesehen hat/ der kan es auch in obiger Aria, mit seinem ganzen Ambitu, antreffen. Was brauchen wir dann weiter Zeugnis?

Zwölftes Prob-Stück.

The musical score is written on six staves, each containing a series of notes and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one flat), and time signatures. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The notation is handwritten and appears to be a practice piece.


The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are written in a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The second staff continues the melody, with notes and rests. The third staff shows a change in the melody, with notes and rests. The fourth staff continues the pattern, with notes and rests. The fifth staff shows a change in the melody, with notes and rests. The sixth staff concludes the piece, with notes and rests.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the notes are numerous numbers (1-7) and symbols (delta, 4/2, 4/4) indicating fingerings and chords. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Da Capo."

Orlân

Erläuterung.

§. 1.

 In der ersten Abtheilung dieser **Organisten-Probe** ist gegenwärtiger Ton anderst notiret worden als hier / da es doch (nach der Einrichtung des gewöhnlichen Claviers zu reden) dieselbe Clavis oder dieselbe-Palmula ist. Es wird wohlbedächttlich gesagt / nach der gewöhnlichen Einrichtung unserer Claviere; denn es schon genugsam ex Matesi, theoreticè, von andern erwiesen worden ist / daß **EG** in Natura sonst ein ganz anderer Ton sey als **bA**. Ich thue hinzu / daß man es auch musicè, ex Praxi, darthun könne; inassen die Eigenschaft des ersten Tertiam minorem erfordert / und also eigentlich molist; Der andere aber von selbstien Tertiam majorem haben muß / einfolglich von Natur dur ist / welches ein und derselbe Ton zugleich nicht seyn kan. vid Orche II. pag. 426. Harmonica hat noch keine Rationes hierüber fallen lassen.

§. 2.

Man hat zwar lange wohl gemercket / daß in den so genänten Hemitoniis, gleichsam ein Equivoque stecke; daß nemlich **EC** ein ander Ding an sich selbstien ist als **bD**; daß **ED** vom **bE** bissg unterschieden seyn solte; daß **EE** vom ordinairn **F** differire. Sie haben gar recht demonstret / daß **EF** nicht **bG** sey; daß ist vorgewesenes **bA** und **EG** im Grunde nicht einerley; daß **bH** ganz was anders sagen wolle / als **EA**, und daß endlich **EH** keine Gemeinschaft oder Identitatem haben könne mit dem ordentlichen **C**, denn darin bestehet ein Stück der enharmonischen Octave. (Besehe unsre Vorrede.)

§. 3.

Allein so weit sind unsere Emendatores nicht gegangen / daß sie auch **bC** vom **H** unterschieden / und **bF** nicht mit **E** confundirt / oder daß / gleichwie **C** und **F** auf verschiedener Art können exprimirt werden / dieselbe auch / wonach eigene nebenliegende Claves, (welche ich gerne im Kauff geben will) doch wenigstens eine andere Signatur erfordern solten / welches doch / besonders in chromatischen Tönen / die ins Genus enharmonium tecke ausweichen / höchstnötig ist / und

derowegen davon mit mehrern zum Beschluß dieses Werkes wird geredet/ auch gewiesen werden/ was sonst vor Inconvenience im Schreiben daraus entstehet.

§. 4.

Unsere Vorfahren/ wie sie diese Observationes über den Mangel der Tone gemacht/ und vermeynet/ daß dem Clavier bey den Hemitoniis noch 7. Palmulæ fehlten/ haben wohl nicht geglaubet/ daß man nach ihrer Zeit aus solchen Hemitoniis, (geschweige aus ihren abgängigen/ per Temperaturam brauchbaren Brüchen) jemahls ein Stück setzen würde/ zumahl da Capricornus und Bernhardsi sich in diesem Werke schon wacker umgesehen/ und schwerlich gedacht haben/ daß es weiter könne poussiret werden/ wie doch am Tage lieget; Sie haben nur die Consequences und Ausweichungen der andern gewöhnlichen Tone betrachtet/ und aus diesem Principio ihre Anmerckungen für unumstößlich auch unentbehrlich gehalten/ welches doch ein Budel ist.

§. 5.

Eben so wenig nun als unser einer glauben mag/ daß nach diesem aus dem **2E**, in so weit es vom Funterschieden/ etwas zum Vorschein kommen sollte/ eben so leicht kan es doch geschehen; und wolte ich nicht Bürgen dafür seyn/ noch prætendiren/ daß man deswegen sonderliche grosse Aenderungen im Instrumente machen sollte/ den die helffen doch nichts; meine Gedanken gehen/ mit aller Moderation, dahin/ daß nur Signa genung möchten angefeht werden/ wodurch dergleichen Sachen geschieht zu notiren/ und zwar hauptsächlich wegen besagter Consequences. Denn die Hoffnung/ ein Clavier zu verbessern/ zu vermehren/ und zur Vollkommenheit zu bringen/ müssen wir fahren/ und uns an einer guten Temperatur begnügen lassen/ weil es doch/ ungeachtet vielfältiger Vorschläge und Versuchs mit dem **Stück**. Werk der Palmularum nicht durchdringen kan; aber unsere Meynung durch Noten zu exprimiren dürffte wohl nicht schaden/ und das können wir nicht einmahls recht thun/ wie bey dem letzten Exempel/ ja gleich in folgender Arie, geleistet werden soll.

§. 6.

Mit wenigen ist sonst anzudeuten/ daß vom 5^{ten} Tact dieses **Prob. Stücks** bis am dritten des letzten Theils; so dann wieder vom 10^{ten} besagten Theils bis an den 17^{ten} alles recht mannierlich in der rechten Hand könne gespielt/ bey den vorkommenden 4 aber eine zierliche Syncopation angebracht werden; übrigens braucht es keiner grossen Künste.

B b

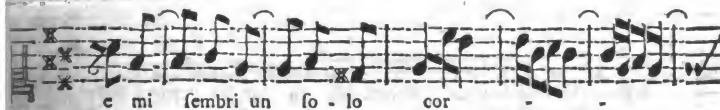
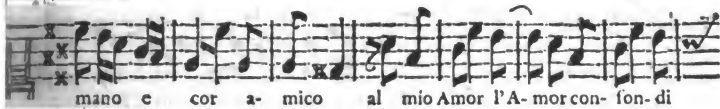
Aria.

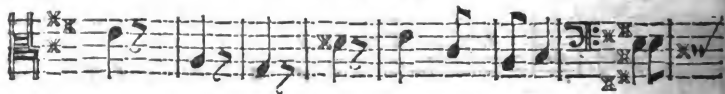
ARIA.

In quel seno o-ue t'ascon-di, cor Germano, cor a-

mico al mio Amor l' Amor confondi e mi sembri un solo

cor e mi sem- bri un







S. 7. Diese Aria habe ich bey einer vornehmen Person/welche aus Italien hieher gekommen/ angetroffen/ ohne zu wissen/ wer Autor davon sey. Man sieht wohl/ daß sie entweder für einen Castraten, oder sonst für jemand/ der den Sericant gesungen/ gesetzt seyn müsse/ auch daß Instrumenta dabey gehören/ die ich aber/ samt etlichen zwischenkommenden Pausen/ hier für unnöthig gehalten habe. Die Absicht gehet nur dahin/ ein Exemplum in Praxi usitata zu geben/ wo das Gis mol starck herhält/ und dazu ergreiffe ich/ was mir am ersten/ ja gleichsam par hazard, in die Hände fällt. Daß indeß * G mol häufiger auffstosse als b A mol, ist wahr. Ratio: Das erste hat Tertiam minorem essentialiter, das andere nur accidentaliter; allein/ es ist doch einerley in Spielen/ nur läßt sich das letztere reiner notiren/ darum hat mans hier im Prob. Stücke gewehlet. Einen andern Satz aber/ aus dem b A dur, finde ich in Mossi seinem Werke/ pag. 34/ welches zu mercken bitte/ weil es mir bey dem Zwölfften Prob. Stücke dieses Theils entfallen. Einen andern Satz aber/ aus dem * G dur, trifft man bey eben selbigem Autore pag. 59 an/ wodurch meine obige Remarques bewiesen sind.

S. 8. Ich habe p. 189. gesagt/ es sollte in dieser Aria gezeigt werden/ daß wir unsre Meynung nicht allemahl/ ohne inconvenience, mit Noten recht exprimiren können/ und daß es uns würcklich an Signis fehle/ wenn wir in die unbewanderten Tone moduliren wollen. Das erhellet nun insonderheit aus den beyden letzten Zeilen obiger. Arie Sonnenklar/ weil daselbst fünfmal eine Note/ so wohl in der Stimme als im Bass/ vorkommt/ die ein zweyfaches Creuz (XX) vor sich hat/ und ein so genanntes g bedeutet/ welches ich allerdings (ob es gleich die gewöhnliche Schreib. Art ist) für eine Inconvenience halte/ und zum Beschluß dieses Wercks meine Rationes & Remedia, so gut ich sie begreiffe/ und im Vorrath habest/ mehr Exempeln/ beybringen werde.

Siebenzehntes Prob-Stück.

A giusto tempo.

The musical score consists of six systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some measures contain specific fingering instructions like '3 6 5 3 4 3' or '5 6 5 3 4 3'. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

192

The image shows a page of musical notation, likely for a guitar, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 192 in the top right corner. The music is written in a style that suggests a specific instrument, possibly guitar, given the use of numbers 1-6 above notes, which often indicate fret positions. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some special symbols like 'x' and 'y' above notes. The page is divided into two systems of five staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a specific instrument, possibly guitar, given the use of numbers 1-6 above notes, which often indicate fret positions. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some special symbols like 'x' and 'y' above notes. The page is divided into two systems of five staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a specific instrument, possibly guitar, given the use of numbers 1-6 above notes, which often indicate fret positions. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some special symbols like 'x' and 'y' above notes. The page is divided into two systems of five staves each.



Erläuterung.

§. 1.

Da andere Töne zum Klagen/ zum Lachen/ zum Tauchzen/ zur Andacht/ und ferner/ gemacht zu seyn scheinen/ so hat es fast das Ansehen/ als wenn der Spieler insbesondere zum Spielen und badiniren geschickt seyn wolte. Ein Violiste wird ihn gar gerne sehen/ und vieles finden/ daß mit seinem Instrumente sympathisiret/ und wer der Traversiere mächtig ist/ muß diesen Modum nicht wenig hochhalten/ weil er einer der bequemsten ist/ der Flöte ihr rechtes Luthre zu geben; ob aber ein Hautbois oder Basson so wohl damit zufrieden/ darzu zu zweifeln. Indessen/ da es unserm accompagneur einerley seyn muß/ und welchem Ton er spielt/ weil die eine Clavis (verstehe die Eintheilungen des Claviers) keinen stärkeren Finger erfordert/ als die andere/ so wollen wir dieses Exempel vielmehr ein wenig durchgehen/ als uns länger bey des Tones Eigenschaft aufhalten.

§. 2.

Die ersten zwey Tacte nun sähe man gerne ganz simple gespielt/ so daß das Subjectum vernehmlich heraus käme/ zu folgedem in der Natur und Vernunft

gegründeten Principio: Daß aller Anfang schlecht und deutlich ist/ und auch seyn muß. Durch das simple Spielen wird hier hauptsächlich verlangt/ daß zu jeden sechs Noten in besagten Tacten nur einmahl mit der rechten Hand vor- und zugeschlagen werde/ woben erinnerlich seyn mag/ daß der Vorschlag die Pause angehet.

§. 3. Die folgenden drey Tacte spielet man mit den Ziesern aufs accurateste/ und schlägt bey jedem Achtel das Behörige an; Wiewohl sich einer/ im letzten Tact dieser 3/ vorzusehen hat/ daß er bey der 4 nicht die sonst gewöhnliche Sekunde mit ergreiffe/ sientmahl solches unnützlich ohne Schnitzer abgehen würde/ sondern er lasse an deren Statt die schon in der Hand habende 8 wieder hören/ so wird solcher Satz wegen der 4 ganz fremd klingen.

§. 4. Was ferner Tactum 6/ 7/ und die Helffte des achten betrifft/ so kan man sich schon dabey ein wenig mehr Freiheit nehmen/ und solche nicht nur mit verdoppelter Octave in der linken Hand spielen/ sondern auch in der rechten statt einmahl/ wohl dreyemahl zu je 6 Noten das in Händen habende oder bezeichnete anschlagen. Der Rest des achten/ sammt dem neunten Tact/ haben ihre geweiße Wege.

§. 5. Der funffzehnte Tact gibt schon wegen der schlechten Noten Nachdenken und Anlaß/ nach Belieben/ (nicht daß es eben seyn muß) das Subjectum in der rechten Hand mit eben den Noten womit der Anfang gemacht/ zu ergreifen; jedoch daß die lincke Hand/ wie einmahl vor allemahl gesagt/ nicht vergesse vollstänmig dabey anzuschlagen/ damit/ auch bey dem Alleinspielen/ der Character des General-Basses nicht ausgesetzt/ sondern nur embellire werde/ wie essen oben an verschiedenen Orten schon satzsame Erinnerung geschehen.

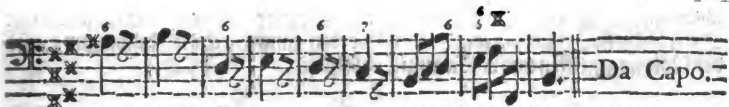
§. 6. Bey dem eiffthen Tact kan zwar die rechte Hand/ wie sie angefangen/ mit Tertian continuiren/ der Bass auch doppelt geschlagen/ doch muß nicht vergessen werden/ daß man mit der rechten Hand/ bey jeder ersten Note von sechs Maanmen gezogenen/ allemahl vollgreiffe.

§. 7. Anlangend den zwölfften/ dreyzehnten und vierzehnten Tact so respiriret man gleichsam dabey etwas weniges/ und machet nach Belieben was sich schicken will/ oder auch gar nichts/ als was da siehet: Bey dem funffzehnten und sechzehnten aber wird einer schon sehen/ daß die rechte Hand wieder zu thun haben kan/ nur wird es am Anfang liegen/ welcher nach einer $\frac{2}{2}$ mit der 4 vom d gemacht

werden muß/ aldaun das übrige von selbstem/ nach Maßgebung des Subjecti, in
C c

Tr:





Vid. *Taglietti* Opera VIII. Concerto XI. *Giuseppe Valentini* Opera V. Sonata IX. *chiamata: La Chilarducci*. *Arcangelo Corelli* Livre premier, Suite IV. Livre II. Suite XVIII. *Giovanni. Mossi*, Sonata XI. und unzählige mehr.

Erläuterung.

§. 1.

Im ersten Tact wird zu den beyden ersten Noten angeschlagen / zu den übrigen aber nicht. Im andern Tact schlägt man zu keiner Note ausser zu der ersten. Im dritten ebenfalls; im vierten aber zu den beyden ersten.

§. 2.

Im fünften Tact wird nur zu der ersten und achten Note das Gehörige und Specificirte angeschlagen. Im sechsten Tact auch also. Im siebenden sieht wohl zu mercken / daß die 6 so über der letzten Note befindlich / bey dem vorhergehenden h schon anschlagen und anticipiren müsse. Im achten Tact macht die rechte Hand mit dem fis und h dasjenige / was der Bass anfangs mit h und e hat hören lassen. Im neunten continuiret solches mit h und gis zu e, mit h und fis aber zu dis. Im zehnten geht es wieder wie im fünften. Im elften aber nimt die rechte Hand das Subjectum, und sängt mit e cis an / hernach e h, denn e a, darauf e gis, zuletzt e fis, so wie die vier ersten Tacte des Prob-Stückes von Note zu Note heissen.

§. 3.

Mit folgenden sechszehnten / siebenzehnten und achtzehnten Tacten verfähret man wie mit dem fünften / und wo das Tenor-Zeichen die Repercussion des Thematici anhebet / eben wie mit dem Anfang. Im acht und zwanzigsten Tact ist zu mercken / daß die rechte Hand daselbst nebst der Gerte / welche liegen bleibt / zu jeder Note die Tertia mit anschlage. Weiter wolle man den sieben und dreyßigsten und acht und dreyßigsten Tact in acht nehmen / und dazu eben das pfeilen / was der Bass in den beyden vorhergehenden Tacten gehabt hat / doch also /

Et 3

als

als wenn nun ein niedriger Discant-Schlüssel davor stünde. Die folgende vier Tacte bis zum Schluss des ersten Theils werden ganz starck mit Zuschlagung zu jeder Note angegriffen und vollstänntig absolvirt.

§. 4.

Es siehet wohl zu beobachten/ dass im andern Tact des andern Theils die erste Note durchgeheth/ welches selten also vorkommt/ und vom Judicio dependiret/ da einer beobachten muss/ auf welche Note die Emphasis oder der Accent fällt/ welches hier nicht auf die erste/ sondern auf die andere geschieht/ weil selbige im seigen die letzte Note/ und dabey der Anfang eines neuen Ganges ist.

§. 5.

Bis an den sieben und zwanzigsten Tact dieses Theils fällt weiter nichts zu erklären vor/ und muss allhier wieder das erste Subjectum, und zwar erstlich mit *fis cis*, hernach mit *fis dis* zum *H*, sodann mit *fis cis* wieder zum *B*, und schließlich mit *fis h* als der Septime zum *Gis*, welche durch *f* und *h* resolviret wird/ angebracht und durchgeführt werden.

§. 6.

Beym ein und dreissigsten Tact kommt der Satz wieder/ ob wohl in andern Tönen/ der im ersten Theil Tactu 37 & seqq. gewesen/ da man denn nur hier ebenfalls weiter nichts zu thun hat/ als dass man mit der rechten Hand dieselben Noten/ die der Bass vorher gespielt/ nachschlage/ wiewohl auf die vorige Art/ als ob ein niedriger Discant-Schlüssel davor befindlich wäre. Die folgenden vier oder fünf Tacte kan man süglich Tertien-weis/ ohne weiteres Zuthun/ durchgehen lassen/ und endlich wird der Beschluss mit einer abermaligen Repercussion des Subjecti in der rechten Hand also gemacht:





Woben jedoch unausbleiblich die linke Hand alles auf das vollstimmigste anzuschlagen muß / welches je und allerwege fest gesetzt wird.

§. 7.

Sonst habe mit Fleiß die ganze Passage hieher bringen wollen / damit / frem in den vorigen Beschreibungen etwann einem oder andern etwas dunkel scheinen möchte / es alles mit einander aus dieser Probe könne illustriert und deutlicher gemacht werden; sientuahl es wohl dabey bleibet / daß / wer einer Sache kundig ist / dieselbe natürlicher Weise nicht so klar fürzutragen geschickt sey / als es wohl einem Unkundigen nöthig; Dahero niemand zu verständlich im Unter-richt seyn kan / so daß auch wohl gar eine kleine Weitläufigkeit und Wiederholung nicht gleich zu tadeln / dafern sie ihr Absehen auf die Deutlichkeit ge-richtet hat.

§. 8.

Es hat der berühmte Herr Capellmeister **Telemann** neulich 6 Concerte herausgegeben / und gar sauber in Kupffer stechen lassen / die der weyland Durchlauchtige Herzog von Sachsen **Weymar** mit eigner Hand / und aus eigener Invention componiret hat / in selbigen ist das Concerto V. aus obigem Ton / und eins der schönsten. Einen souverainen Fürsten zu finden / der ein Autor Musicus, und allegiret werden kan / ist sonst eine Sache die nicht alle Tage auffstößet / der edlen Musique aber eine sonderbahre Avantage giebt. Siehe die Vorberritung. Hanc Reges lim, & summi Principes didicero; hanc publice & privatim exercuere, wie *Martins Meibom.* in *Dedic. antiqu. Mus. ad Reginam Christinam* sagt. Vid. *Vivaldi Opera Terza, Lib. II. Concerto ultimo de l'Estro Armonico.*

Neun-

Neunzehntes Prob = Stud.

Allegro.

Allegro.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Allegro." The score is written on eight staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are numerous fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (asterisks and crosses). The music is written in a fluid, handwritten style, suggesting it is a personal manuscript or a working draft. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign on the final staff.

Handwritten musical score on seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are numbered 43, 44, 45, 46, 47, 48, and 49. The music is written in a system with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

43 44 45 46 47 48 49

Dal segno

DD

Er

Erläuterung.

§. 1.

SWer möchte nun wohl ein wenig Tactirens nöthig seyn / zumahl vor einem / der nicht fest im Sattel sitzt. Ich zweifle aber / ob ein solcher selber schlagen / oder sich den Tact vorschlagen lassen wolle. Das andere wäre meines Erachtens das beste / so könnte man mit mehrer Attention das übrige verrichten. * Inzwischen bedarff ein Meister weder des einen noch des andern / wenn er allein spielt? und muß doch kein Härlein fehlen / falls ihm nicht geblasen werden soll.

§. 2.

An den Orten dieser Piece, wo die *6* so häufig steht / als wenns ihrer aller Rendesvous wäre / kan man / insonderheit bey zwinggeschwängten Noten / entweder mit der *6* allein / oder mit der Tertie zukommen / doch so / daß wenn die Sexte die geschwinden Noten mit accompagniret / die Tertie nicht mangelsondern liege / & vice versa, wo die Tertien mitlauffen / muß die Sexte auch gegenwärtig in der Hand seyn. An welchen Orten aber die Sexte so geschwinde abwechselte / und an welchem es die Tertie thun kan / solches will ich anmercken.

§. 3.

Im andern und dritten Tact verrichten die Serten die Expedition, und bleibt das *fis*, als die Tertie zum *d*, dabey beliegen / welche dann zum *c* seine Quarte / und folglich nichts unangenehmes / sondern was galantes wird. Im neunten und zehnten Tact hingegen thut sich die Tertie mehr Mühe / und läßt die Serte ruhen / welche zum *fis* zwar dissonirte / wenn es langsamere Noten wären / da sie aber geschwinde durchgehen / und zuletzt bey der Tertie alles aufhöret / so kan darüber eben den Ohren nichts widriges begegnen; Bey dem andern Satz indessen macht die liegende Sexte zu den zwischen-spielenden Noten eine wohlklingende Quinte aus.

§. 4.

Wo der Tact mit einer Pause anfängt / nemlich mit einer solchen **2** da wird zu der darauf folgenden Note nichts / auch billig allhier nicht einmahl vorgeschlagen; wiewohl ich hievon den Anfang ausnehmen will / und rede nur von den Vorfällen im 7. 8. 12. 20. 21. 22. 29. 30. 31. 32. 33. 42. 45. 47. 48. und 27^{sten} Tact.

* Vom Tact schlagen / wie solches dem Directori allein / und sonst keinem zustehet / siehe Pringens Satyr. Comp. II. Th. c. 18. §. 10.

Tact. Nun fänget zwar an allen diesen Stellen der Tact nicht just mit der Pause an/ es hat aber eben die Raison alda/ daß zu der Note/ welche auf die Pause folget/ nichts muß geschlagen werden/ weil sie nemlich durchgeheth/ nichts sonderliches zu bedeuten hat/ und nur/ nach der Abreißung/ an statt eines Haackens gleichsam dienet/ wodurch eines ans andere gehänget wird.

§. 5.

Im funffzehnten Tact haben die Serten wiederum die Schule/ und liegen die Tertien nur stille; Beym drey und zwanzigsten fällt mir eine Manier ein/ die in der linken Hand gar oft kan angebracht werden/ und solches um desto mehr/ weil überhaupt im Bass ein grosser Mangel am manterlichen Spielen (als da sind: gute scharffe Trilli, Vorschläge/ Accente und dergleichen) beym Accompagniren gespühret wird. Dieses/ so ich hier notire/ betrifft den Sprung in die Tertie aufwärts/ allwo man mehrentheils einen starcken Schleuffer machen und dem hohen Ton dadurch eine ungemeine Force geben kan. Es muß aber solcher Schleuffer nicht/ wie etwann bey dem Singen/ gezogen/ sondern kurz und etwas vehement gemacht werden/ gerade als ob man die drey Finger zugleich hinsetzte/ und nur einen nach den andern aufhebe.

§. 6.

Es möchte einer im vier und dreyßigsten Tact Wunder denken/ woher sich die harte Signatur schreibe/ es ist aber die Serte zur folgenden Note/ welche nur anticipt und hiebey erinnert werden wollen/ daß solches in dieser Piege oft geschehen müsse. Kan einer im ein und vierßigsten Tact mit der rechten Hand ein paar Noten canonicè vorher spielen und den Bass folgen lassen/ wird es nicht übel stehen. Sonst fällt wenig mehr zu merken vor/ das nicht mit dem/ was bereits gesagt worden/ eine Verwandschaft hätte.

§. 7.

Aus diesem Ton siehe eine schöne Sonata in Masciti Opera Terza, 'gravirt bey Erienne Roger zu Amsterdam/ es wird die Siebende seyn: Vid. Arc. Corelli, Livre II. Suite XI. Msr. St. Lambert nennet diesen Ton p. 29. Fut Fa Dièze mineur, und schreibet dabey: Rare. Fis mol ist kürzer gesagt/ und bey mir gar nichts rares.

Swankigstes Grob-Stück.



Handwritten musical score on six staves. The notation includes various note values, rests, and fingerings (6, 7). The first five staves contain dense, rapid passages. The sixth staff ends with a double bar line and a fermata. Below the staves, the text "D D 3" and "voti presto." are written.

D D 3

voti presto.



A musical score for a piece titled "Da Capo." The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. The piece concludes with the words "Da Capo." written in a decorative font.

Erläuterung.

§. I.

Der hier fest springen kan / der kömmt wohl zu recht; ein anderer aber wird oft straucheln/ stolpern/ oder unrechte Ton ergreifen. Zum Ende des vierdten Actis hätte man es gerne ein wenig gebrochen/ und denn in fünfften/ sechsten und siebenden auf diese Art:

Künster Tact.

Solches wird sich auch im funffzehnten / sechzehnten und siebenzehnten Taet gar wohl schicken.

§. 2.

Am Ende des achten Tacts/ zu den zwey Achteln/ spielet die rechte Hand diese nebensiehende Noten/ und alternirt damit im zehnten/ zehnten und elfften Tact nach Massgebung des Basses;

S. 4.

sie auch im achtzehnten und neunzehnten dieselbe Passage wieder vorkömmt; Wer aber im zwanzigsten und folgenden Mensuren nicht zu spät erscheinen will/ der muß nicht lange säumen/ sondern die Finger galoppiren lassen.

S. 3.

Da der andere Theil mit einem gewissen Harpeggio anfängt/ deutet solches allhie so viel an/ daß die rechte Hand daher Gelegenheit suchen solle es nachzumachen. Solches kan auch sofort im andern Tact geschehen/ etwann folgender Gestalt:



Woben nicht zu vergessen/ daß die Bass-Noten mit Octaven einhergehen/ und so dann dem Dinge eine Gravité geben können.

S. 4.

Im fünfften und sechsten Tact des andern Theils nimmt man die 5:te beschriebene Alternation wieder in acht/ und will man im siebenden Tact die Passage Tertien-weise im Discant mitlauffen lassen/ füllet solches besser aus/ als die schlechten Griffe. So dann hat man im neunten/ zehnten und elfften das obige Harpeggio abermahl anzubringen/ zu den vier letzten Noten aber des elfften Tacts nur dieses wenige zu schlagen.



S. 5.

Auch kan es nicht übel klingen/ wenn mit dem Ende der vierten Mensur die rechte Hand ihre Accorte und Griffe eben so bricht als der Bass die sein. Solches muß aber nur auf diese drey Viertel geschehen:



Daß die letzten Noten mit dem Bass Octaven nehmen / geschieht expresse, um das Subjectum, so daselbst wieder einfällt / desto deutlicher auszudrücken; da dieselben Noten aber noch einmahl vorkommen / darff man sie nicht auch noch einmahl mit Octaven / sondern ordinair, wie das andere / spielen / damit abgewechselt werde.

§. 6.

Gleich darauf kan / bey dem stillhaltenden Bass / die rechte Hand sich hören lassen / nur mit einem gebrochenen Accort und was sonst übersteht. Zum Exempel:



§. 7.

Gleichergestalt leidet der achtzehende Tact gar wohl / daß die rechte Hand in der Harmonie mit der linken auf eben vorbedeutete Art procedire. Bey dem inhebenden niedrigen Bass-Schlüssel aber wird nur einmahl zu vier Noten geschlagen / und wo der Bass durch Viertel geht diese Veränderung im Discant gemacht:

Et

Daß

§. 8. Daß dieser Ton in Frankreich was seltenes seyn müsse/ ersehe aus Mr. de St. Lambert seinem obangeführten Tractat vom General-Baß/ da er p. 27. setzet: Le B Fa Si Becarre (H) etant un Ton sur lequel on compose rarement, *) il n'a point de modulation qui lui soit particulièrement affectée; s'il en avoit une ce seroit la mineure. Ich sage/ er habe natürlicher weise tertiam minorem, und habe die Gründe von allen diesen Sachen in der zweyten Eröffnung des Orch. p. 486. schon gewiesen. Daß aber dieser Ton gar nichts rares bey uns sey/ zeigt/ nebst unzählich andern täglich vorkommenden Exempeln/ auch des Herrn Capellmeister Telemanns III. Sonata aus den zu Frankfurt gravirten Solis.

§. 9. Ein Römer/ mit Nahmen Giovanni Mossi, ein Corelliner/ der schon oben ein paar mahl citiret worden/ hat ohnlängst ein vortreffliches Werk von 12 Sonaten à Violino solo herausgegeben/ darinnen suchte man die Sonata V aus dem H mol, und spielte sie wohl/ ich will Bürge seyn/ sie soll Vergnügen bringen. Das Werk ist zu Amsterdam/ bey Jeanne Roger, in Kupffer gestochen/ und dem Cardinal von Schrottenbach dedicirt. C duro caret. Vid. dell Abaco Opera IV. Sonata XI. Ant. Vivaldi Opera V. Sonata XVI. Giacomo Sberard Opera I. Sonata XI. e Opera II. Sonata II. &c.

Ein

*) Wir haben Sachen mit Trompeten und Pauken aus diesem Ton/ das ist zu sagen: Cammer. Ton. Ich habe den sonst betrübten Choral: Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ/ 2c. im verwichenen Jubileo aus dem H Cammer. Ton gesetzt/ und ihn mit Trompeten und Pauken Chor. Ton so accompagnirt/ daß es manchem ins Herze gangen ist.

Ein und zwanzigstes Prob-Stück.



volti presto,

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (6, 7, 8). The first five staves contain musical notation, while the sixth staff ends with the text "Da Capo."

NB. Zum Exercitio in diesem Ton spiele einer die XI, Sonata von Mossi, und sonst alle Sachen aus dem E dur.

Erläuterung.

§. 1.

Weil ohne dem der Ton etwas hart fällt/ so habe dieses Prob. Stück mit sonderlicher anderwärtiger Schwierigkeit nicht beladen/ sondern nur so sein natürlich hersehen wollen/ wie es mir eingefallen/ damit niemand sagen soll/ man suchte die vor sich (scil.) schweren Tone mit allerhand Künsteleyen noch verwirrter zu machen.

§. 2.

Dis wenige muß anmercken/ daß dem Anfang ein besonderer Herrath zuwächst/ wenn die Tertien Note vor Note mitspielen/ dabey aber die Signaturen nicht vergessen werden müssen/ und der Bass in Octaven einhergehen kan. Weiter/ da ohne dem die Harmonie schon vollkommen in dem Harpeggio befindlich/ so hätte gerne/ daß man vom dritten bis sechsten Tact nur die bloße Tertie oben im Discante Octavenweis springen/ und hernach eine kleine Pause folgen liesse/ so wie die Figur weiter unten im Bass vorkömmt. Mich deucht/ solches macht mehr Attention, als wenn man da immer und ewig mit lauter vollen Griffen auf einer Stelle weghacket.

§. 5.

Der siebende und achte Tact enthalten wieder den Anfang/ und werden auch also mit Tertien wieder abgefertiget; Beim neunten und folgenden hat nun die obenberührte Art abermahl statt/ und gehet bloß mit Tertien/ die in der Octave herunter fallen/ nur so:



Im Dreyzehnten Tact kehrt sichs um/ und muß die rechte Hand syncopiren.

Et 3

Bei

S. 4.

Ben Anhebung des andern Theils wird sich nun einer bescheiden / daß / da der Bass so continuirt / wie der erste Theil geschlossen / auch mit der rechten Hand eben die Veränderung zierlich könne angebracht werden ; nur ist darauf zu sehen / daß die Intervalla so weit von einander genommen werden als möglich / weil / wie schon mehrmahlen berühret / die Tertien bey solcher Syncopation zu enge klingen ; Doch hat Noth auch kein Gebot. Ich sage nur / wenn es zu ändern steht. Als zum Exempel / ich kan zum h im andern Theile die Syncopation so machen : Es wirds mir niemand wehren.



Daß es aber nicht besser solte seyn auf folgende Manier / wird niemand streiten :



S. 5.

Beim fünfften Tact des andern Theils hat der Bass wieder das obige Harpeggio, deßwegen mag auch die rechte Hand ihre Tertien abermahl dabey in die Octaven springen lassen. Im siebenden giebt es eine Abwechselung hinein. Im neunnden ist das Anfangs Subjectum angebracht / wobey die beliebten Tertien sich bey jeder Note hören lassen können. Der elffte Tact erfordert die so oft erwähnte springende Tertien / oder was sonstien durch die Zahlen dabey angedeutet worden. Zum Überfluß will ich meine Meynung noch einmal hersehen :

Wenn



§. 6.

Wenn dieses vorbei/ so macht es die rechte Hand auf dieselbe Art / wie der Schluß des ersten Theils ist tractiret worden / und fällt weiter nichts zu erläutern vor. Wer aber aus diesem Ton eine schöne Aria zu accompagniren Lust hat/ der suche selbige/ unter andern/ in Herrn Keisers seiner Opera Fredegunda.

§. 7.

Dieser Ton heisset bey mehrerwehntem St. Lambert: B Fa Si Becarre, majeure, und steht dabey: (ich weiß nicht warum) *rare*. Wenn wir lauter Raritäten aus unsern Tönen machen wollen/ so wundert mich nicht/ warum die Armut so groß ist. Wenn in der Fabel J. E. beyh. O. beyh. X. beyh. Y. und so weiter/ auch beygesetzt würde/ es wären solches rare Buchstaben/ weil sie nicht so öfters erhalten als das A und die übrigen Vowels, so könnte doch solches den Lesebengel nicht entschuldigen / falls er sie nicht kennen sollte/ noch viel weniger einen Buchdrucker / wenn sie in seiner Officin nicht zugegen.

§. 8.

Wegen des Bedenkens/ in Notirung dieses Modi und dergleichen/ habe schon §. 57. & 89. etwas erwöhnt. Hier stößt es wiederum auf; und zwar im fünften/ sechsten/ neunten und funfzehnten Tact des andern Theils. Dabey zu erinnern/ daß ich gar wohl weiß/ wie man sich bey solchen Vorfällen zweyer gleichen Töne (X X) für einer Note zu bedienen pflegt/ habe es auch öfters selbst tractiret; aber dabey befunden / daß den meisten die hier gebrauchte Weise obgleich dadurch die Intervalla in Wahrheit den Schein einer Unformlichkeit bekommen) dennoch deutlicher und leichter zu spielen gedaucht. Ich sage: zu spielen. Denn zum Singen wäre jene Art schon viel bequemer / worüber zum Beschluß dieses Werkes meine unvorgreifliche Gedanken / versprochenen massen/ mit mehrern eröffnen werde.

Zwey

Zwey und zwanzigstes Prob-Stück.

This musical score is written for a single melodic line on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together in groups. The piece is characterized by frequent use of accidentals (sharps and flats) and a complex pattern of fingerings indicated by numbers 1 through 7 above the notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures by vertical bar lines.

The lyrics are written below the staff, aligned with the corresponding musical phrases:

si suona, se piace,

tutti



Anmerkungen.

S. 1.

Meil diese Piece im Druck nicht füglich auf zwei Seiten ganz zu bringen war / hat man lieber hier mit einer langen und final-Note aufhören / als hernach mitten in der Melodie / wo es sich gar nicht schicket / abbrechen und umkehren wollen.

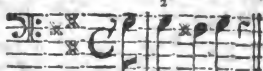
S. 2. Ob gleich bisher in verschiedenen Exempeln / propter juniores, eine gewisse einfältige Art notiren bey den chromatischen Tönen erwähnt worden / die etwas unförmlich scheint / ungeachtet den meisten leichter vorkömmt als die recipirte, wie mich solches die Erfahrung öftters gelehret hat / dem ein mittelmäßiger Spieler J. E. weniger bey diesen Noten stutzen wird:

4 6bs 43

4 6bs 43



Als bey folgenden:



So hat man doch Ursach zu denken / daß diese gebrauchte Complaisance nunmehr wohl aufhören soge / und daß einer / der in seiner Probe bis hieher glücklich sergekommen ist / die Kinder-Schul in meistens vertreten haben / und wissen müsse / daß die Intervalla nicht so wohl nach den Sign's, als nach ihrer eigentlichen Maasse und Proportion zu beurtheilen sind. Derowegen ist in gegenwärtigen und nachfolgenden Prob-Stücken die bey vielen berühmten Virtuosen gebräuchliche Weise / mit in zweyfachen Creuze (X X) eingeführt worden; dabey man sich doch seine Dubia vorbehalte / und bige einigermaßen / zum Beschluß dieses Werckes / zu erörtern suchen / anbey insonderheit wegen Notirung des Fis duri etwas merckwürdiges erinnern wird / das hier keinen Raum findet.

S f



si suona



tutti



si suona



tutti

Da
Capo.

Crisp

Erläuterung.

§. 1.

Damit ja niemand sich zu beschweren haben möge / daß bey diesem **Prob-**
Stück die Claves ihm Verwirrung verursachen / so ist ganz und gar
 davon abstrahiret und nur ein einziges mahl das Tenor-Zeichen / et-
 wann anderthalb Tact lang / eingerückt worden. Man hat auch bestmöglichst
 auf die natürlichste Ausweichung des Tons sein Absehen gerichtet und keine Clau-
 sulam peregrinam angebracht.

§. 2. Das war / was sich in gegenwärtiger Piecenicht befindet; nun wollen
 wir mit wenigen dasjenige betrachten / was darinnen vorkömmt. Erslich
 muß bey dem Fall aus dem cis ins b bemercket werden / daß zwischen beyden
 das h an- und mit einem kleinen Trillo vorschlagen muß / sonst würde es höf-
 fern klingen. Vors andere / wenn man alles sein rein bis auf die Cadence in
 den elfften Tact gebracht hat / so wird nach Belieben (nicht daß es eben unum-
 gänglich sey) die rechte Hand oder vielmehr der Kopff seine Melodie / wie es zu
 singen seyn möchte / zu erinnern wissen / welche unmaßgeblich auf diesen Schlag
 einzurichten / womit sie dann ein Tact oder zehn bis zur Cadence ins cis con-
 tinuïret werden mag:.



Indessen muß/ was so oft erinnert worden/ die Vollstimmigkeit des Basses und Beobachtung der Signaturen in der linken Hand/ keines weges ausgesetzt werden.

I. 3.

Im neunzehnten Tact sieht wiederum si suona, dessen Bedeutung be-
kandt ist/ und wo Tutti eintritt/ da geht es über alles/ was nur wohl klingt.
Nach dem Schluß des ersten Theils sänget die rechte Hand abermahl zu modu-
liren an/ wovon dieses ein Muster seyn mag:



Darauf hebt sich das Tutti an bis zur nächsten Cadence, allivo ohngesehr auf
diese Art mag gespielt werden:





&c.

S. 4.

Ich wiederhole nochmals/ daß es keine Sanctio pragmatica sey/ eben diese Noten/ so wie hier stehen/ an bemeldten Orten zu spielen; dennes wird unnützlich seyn/ daß einer unter hundert es just so treffe. Es ist alles nur zur Nachricht hingesezt worden/ und wer sich der Probe unternimmt/ kan schon etwas bessers extemporisiren/ anben dadurch zu erkennen geben/ daß die Seltenheit des Tons seinen Geist nicht fesselt/ sondern/ daß er/ derselben ungeachtet/ freye Fantaisie habe/ und nach Gefallen mit dem Clavier schalten könne. Wenn selbiges reine gestimmt ist/ so wird es schon gut aus dem Fis dur klingen/ dafern ein habiler Meister darüber kömmt; stimmt das Instrument aber nicht/ so kan es auch aus dem gemeinsten Strassen-Ton nicht gut klingen/ und wenn ein Orpheus selber spielte. Gibt sich inzwischen einer für Meister aus/ so muß er hier extemporisiren können; denn solche Leute/ hauptsächlich unter den Organisten/ zu prüfen/ ist hier der erste und fürnehmste Zweck; dahingegen der Unterricht nur beiläufig gehandelt und secundo loco gesezt wird. Es kan und mag war ein jeder/ wie in der Vorbereitung gesagt worden/ sich ohne Zeugen selbst prüfen; aber weil uns doch die Eigen-Liebe gar zu sehr anhängt/ und man gerne mit seinen eigenen Fehlern durch die Finger siehet/ so wäre mein Rath/ erst ins geheim/ hernach mit Zuziehung eines unpartheyischen Kenners/ die Probe anzustellen.

8f 3

Drey

Erläuterung.

§. 1.

Einer Soldat hatte das Leben verwirckelt / und wurde ihm ein Urtheil abgefasset / er sollte sich von einem hohen und gähen Felsen herunter stürzen. Wie er nun auf die Wahlstatt kömmt / geht er etliche Schritte hinterwärts / und nimmt einen starken Zulauff / damit er seinen Sprung desto besser ausführen möchte; Da er aber schon auf der Spitze ist / und jedermann ihn mit den Augen unten sucht / bleibt er plötzlich stehen / vielleicht aus Entsetzen vor dem schrecklichen Abgrund. Solches geschieht zu dreyemahlen; worüber endlich der dabey stehende General zornig wird / fragend: Was er denn zauderte? und wesswegen er nun dreyemahl den Zulauff genommen / und immer auf dem Rande stehen geblieben sey? Der beherzte Soldat nicht faul / antwortet dem General mit einer grossen Standhaftigkeit: Monsieur, (denn er war ein Frankose) ihr meinet es sey so eine Bagatelle sich von diesem Felsen herunter zu stürzen; Es ist wahr / ich habe es dreyemahl versuchen wollen / und ist mir noch nicht angestanden / je vous le donne en quatre, ich will euch gerne viertemahl geben / wenn ihr vor mich springen wöllet. Über diese freye Antwort mußte sich jedermann auch der General selbst verwundern / und der Kerl wurde pardonniret.

§. 2.

Nun möchte aber mancher Organistens-Bursche sagen: Du lieber Gott! wie kömmt das hieher? Was soll ich wohl für Trost aus dieser Historie / wider die Angst / so mir diß leidige Exempel aus dem Cis einjaget / schöpfen? Was kan mir der Soldat mit seiner naseweisen Antwort für Erläuterung geben / es möchte denn seyn / daß man dieses naseweise Prob-Stück damit vergleiche? Nein / mein guter Held / du hast es nicht getroffen; es ist nicht so gemeint. Ich will dir sagen wie diese Erzählung hierben kömmt; was für Trost du aus der Application derselben zu schöpfen / und welche Erläuterung du dadurch bekommen kannst.

Erst.

§. 3. Erstlich ist das **Prob. Stück**/ wenn es soll presto assai und reine dabey gespielt werden/ nicht von der Art/ daß es auf einmahl könne vollkommen herauskommen/ sondern es braucht einer zu solchem Sprunge wohl mehr als einen Zulauff. Auf diese Weise quadriert meine Histoire. Vors andere ist es für dich auf der Probe stehenden ein grosser Trost/ wenn ich nicht nur zu dir/ wie der Soldat (sans comparaison) zum Generalen sage: Je te le donne en quatre, ich will dich gerne viernmahl durchspielen lassen/ ehe es recht gelten soll; sondern/ Je te le donne en six, ich gebe dir wohl sechs und mehrmahl frey. Siehe/ den Trost hast du aus der Application meiner kleinen Geschichte. Drittens folget ja nothwendig daraus/ wenn man dir Zeit läßt/ das Stück vier- bis sechsmahl über zu spielen/ daß durch diese Praxin dir eine grosse Erläuterung darüber wird zuwachsen. Und da hast du meine Antwort.

§. 4. Nun thue dein bestes/ und laß dich hören; ich verlange nicht/ daß die rechte Hand das geringste (außer ein paar Tertian dann und wann) machen soll/ es wird auch keine Zeit dazu seyn/ wenn das presto assai wohl in acht genommen werden soll. Hüte dich aber für Octaven und falschen Griffen bey der höchsten Geschwindigkeit/ man hört es sonst bald/ und wenn noch so sehr darüber hingefahren wird; Es möchte einem ankommen/ daß du ihm etliche Tacte/ insonderheit die sechs letzteren/ ganz langsam spielen solltest/ alsdann du leicht beschämest stehen möchtest. Ich sehe nun nicht/ wie dir weiter zu helfen/ und wodurch dir ferner in diesem Fall einige Anleitung könne gegeben werden. Die Piece ist so absolute eigensinnig/ daß/ wenn wir nicht dieses Histörgen dabey eingefallen/ ich schwerlich ein Wort zu deiner Advantage hätte vorbringen können.

§. 5. Wie dieser Ton/ Cis moll, gar oft affinaliter (des Recitativi zu geschweigen) in den kleinsten Arietten vorkommt/ kan man insonderheit aus Herrn Keisers Erlesenen Sätzen p. 67. f. ingleichen aus desselben Erlösungs-Gedanken pag. 25. f. sehen. In Instrumental-Sachen dienen zum Exempel des Herrn Telemanns Sonatine, alro im Basse pag. 9. & 10. Cadenzen und Modulationes nicht nur ins Cis moll, sondern auch ins Gis moll vorkommen. Sonsten finden wir ganze Paragraphos (ut ita loquar) welche in diesem Ton fundamentaliter anfangen und endigen. Ich könnte vom Cis dur und Fis dur auch viele Proben beibringen; aber sie sind eben nicht gedruckt; und wenn ich sie hier alle sollte einrücken lassen/ würde das Buch dreymahl so groß werden. Man suche nur in *Conti*, *Hendels* und *Heinichens* Sing-Sachen/ so wird sich genug von dieser Art hervorthun.

Vier und zwanzigstes und letztes Prob-Stück.



A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is in a system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex, fast-paced melody with many sixteenth and thirty-second notes. There are numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-7) written above the notes. The staves are numbered 1 through 7 at the beginning of each line. The notation is dense and appears to be a transcription of a complex piece of music.

③ g 2 V.S.V.



NOTA.

Menn im Orch. II. pag. 438. gelehret worden / daß alle Modi, deren Haupt-Ton ein Creutz vor sich hat / von Natur minores oder molles sind / das ist / sie erfordern natürlicher Weise / die kleinen oder weichen Terti-
 Hergegen / daß alle Modi, deren Haupt-Ton ein b vor der Note führet / von Na-
 tur majores oder duri sind / und also natürlicher Weise die grossen oder harten Ter-
 ti-zen zu sich nehmen: So ist leicht zu erachten / daß / wenn ich 3. E. Cis dur wählen /
 und ein Specimen daraus zu Papier bringen will / es natürlicher sey / solches mit
 dem b D, als mit dem **XC** zu verrichten. Denn das b D erfordert von selbst ein Ter-
 am majorem, und darff solche (als das rechte f) im Systemate nicht durch ein ab-
 sonderliches Zeichen bemercket werden. **XC** hergegen / wenn es soll dur seyn /
 muß per diesin dur gemacht werden / weil es sonst / seiner Natur nach / moll ist.
 Und lair aus diesem Principio auf die übrigen ungewohnte Tone geschlossen wer-
 den / wie nemlich dieselbe am bequemsten zu notiren sind. Wir haben uns hier
 die Bequemlichkeit eben nicht allenthalben vorgesezt / zumahl da es auf Proben an-
 kömmt. Ferner hat man bey der b D das C, als septimam majorem, ganz natür-
 lich / und darff sich nicht mit so viel Creutzen / derer aufs wenigste sieben seyn müssen
 schleppen. Doch werden an deren statt fünf b nöthig seyn / die manchem eben so
 spärlich vorkommen dürfften / ob gleich die Tertia und Septima majores rein blei-
 ben. Der Gang ins B moll, welcher bey C dur Clausula secundaria ist / lair
 auch

auch besser ins Auge/ wenn bD zum Grunde stehet/ als weisne ΣC ist. Und was noch sonst vor Raisons dieser Distinction halber auffstossen möchten. 3. E. die Vermeidung der verdoppelten Creuze vor einer Note. 2c.

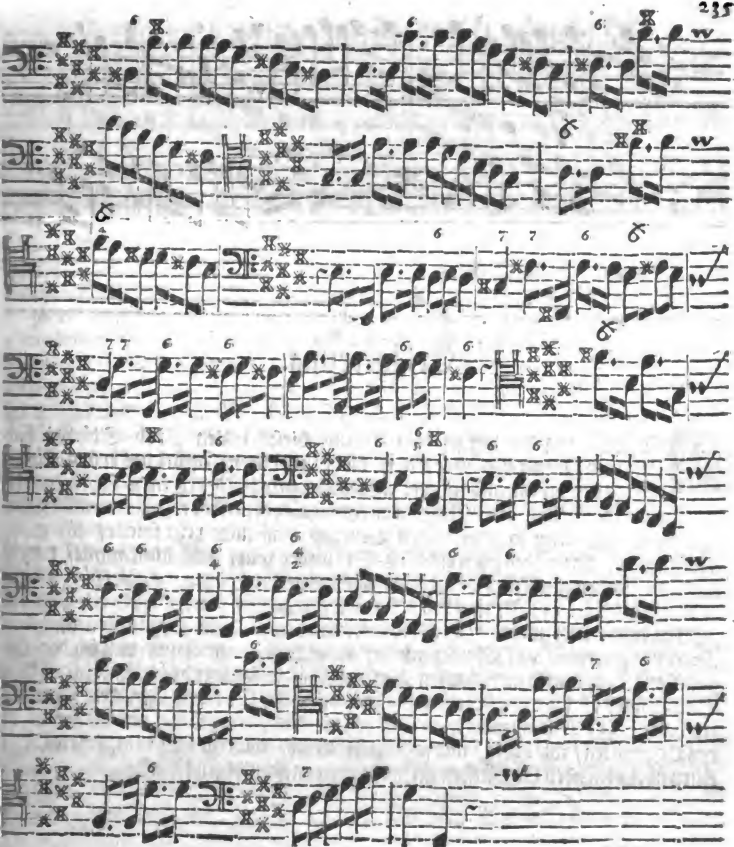
Ob aber Fis dur, wenn solches durch bG exprimiret wird/eben den Vorthell habe/daran solte fast zweifeln. Denn es will auch bey dieser Observation das bekannte: *nulla regula sine exceptione*, statt haben/massen/ ob alles gleich gar gut bey dem bH, bA, bE, und bD eintrifft/ so nimmet sich doch/ wie es scheint/ das einzi- ge Fis dur davon aus. Cis dur, wenn ΣC zum Grunde stehet/ erfordert 6 bis, 7 Creuze. Hergegen darff bD nur 5 b haben; welches eine grosse Avantage im Schreiben und Spielen bringt. Dis dur, wenn ΣD zum Grunde gesetzt werden solte/ erfordert nicht nur gleichfalls 7 Creuze/ sondern im dritten Grad gar ein zweyfaches. Hergegen darff bE mehr nicht als nur 3 b haben. Ferner/ wenn bey dem Cis dur ΣG zum Fundament gebraucht würde/müßten abermahl 7 Creuze/ und noch überdem ein zweyfaches im siebenden Grad erhalten; dahingegen/ wenn bA pro basi befindlich/nicht mehr als 4 b nöthig sind. Was das B anlanget/so siehet ein jeder die Inconvenience leicht/ wenn ΣA den Grund Ton andeuten solte; denn da gehören nicht nur wiederum 7 Creuze/ sondern noch überdem 3 verdoppelte oder zweyfache/ im dritten/ sechsten und siebenden Grade/ dazu; welches ein abscheuliches Wesen geben würde: hingegen bestellt es bH mit 2 b auf das allerbeste. Nur das einzi- ge Fis dur scheint gleichsam anceps zu seyn/ sintemahl/ob ich ΣF oder bG zum Grunde setze/ eines Theils 6 Creuze/ und andern Theils 6 b erfordert werden; woben doch dieser Unterschied: daß bey den Creuzen die Quarta unbezeichnet und frey bleibet/ bey den bb aber nur die Septima natürlich ist; wodurch/ meines Erachtens/ den Creuzen/ in diesem Stücke/ ein Vorthell zuwächst/ weil man mehr mit der Quarta als mit der Septima (insonderheit Ma- jori, wie sie hier ist) zu thun hat/ deswegen ich lieber bey dem ΣF bleiben wollen. Wegen des Dis mollis aber halte ich gewiss dafür/ daß es aus obigem Principio besser und natürlicher sey/ selbiges durch ΣD ; das Dis dur aber/ wie gewöhn- lich/ durch bE zu exprimiren. Doch hindert solches nicht/- daß man es nicht auch umkehren/ und so wohl Cis dur durch ΣC , als Dis dur durch ΣD aufzeich- nen könnte; nur scheint es so commode und naturel nicht. Ein Meister muß es auf alle Art wissen/ denn es kommt affinaliter täglich vor; und damit es ein Schüler lerne/ findet er hier/ nebst den Ursachen/ das Cis dur, zum Exem- pel/ auf beyderley Weise/ da er denn wählen kan/ was ihm am besten anstehet. Ich würde das erste erkiesen.

B g 3

Das

Dasselbige Prob-Stück / anders notirt.

The musical score is composed of seven staves, each featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is a form of historical musical notation, likely from the 18th or 19th century. Each staff contains a series of notes, often beamed together in groups, indicating a fast or rhythmic passage. Above the notes, there are numerous fingerings indicated by numbers 1 through 7. Some notes are marked with an 'x' or a star symbol. The staves are connected by a single line on the left. The music is arranged in a single system, with each staff representing a different voice or instrument part. The overall style is that of a historical musical manuscript.



V. S. V.



Erläuterung.

§. I.

Bey Ansehung der vorgesehten Creuze dieses letzten Prob-Stückes, sahen mir Prinzens Worte ein/ die er im dritten Capitel des ersten Theils seines Phrynidis also führet: „Es lachte mir das Herz im Leibe/ wenn ich „im Anfang des Systematis viel Signa chromatica oder b sahe: Ja ich hielt den Organisten/ der einen so gezeichneten General-Baß nicht rein spielte/ für einen „Stümpler/ da ich doch selbst ein Erz-Stümpler war/ und nicht wußte/ daß so „gesetzte Sachen auf keiner Orgel rein gespielt werden können.“ Hierüber glossire ich kürzlich so: (1) Ist uns wohl bekandt/ was auf einer Orgel rein gespielt werden könne oder nicht. (2) Erfordert man von einem Organisten auch das Accompagnement auf Clavicymbeln/ und ich sage ungeschweht/ daß ich den Organisten/ der einen so gezeichneten General-Baß/ wie dieser ist/ nicht rein auf dem Clavier spielt/ wo nicht für einen Stümpler/ doch für einen schlechten Potentaten halte. (3) Distinguiret man zwischen die Fehler einer Orgel und die Fehler eines Organisten/ wie billig/ und sieht kein Mensch/ wie eine übel-temperirte Orgel einen übelspielenden Organisten im geringsten entschuldigen könne.

§. 2.

In meinem Orchestre, Erster Eröffnung/ ist bey Gelegenheit dieser chromatischen Zone/ pag. 64 und 65/ den Meistern von grosser Suffisance gesagt worden/ daß man ihnen einen Bass vorlegen könne/ dessen fünf/ ja zwey erste Noten/ falls dieselbe sine hæsitacione getroffen würden/ zu ihrem sonderbahren Lobe gereichen sollten. Nun bin ich seit dem hie und da angezwacket worden/ solches dereinst zu bewerckstelligen/ und zwar mit einer gegenseitigen Air, die da gleichsam sagen wolte: Es stünde was darum zu lachen.

§. 3.

Wie weit sich dergleichen Leuten umprobtürmen würden/ wenn/ bey einer öffentlichen Versammlung/ ihre Blöße solcher Gestalt etwan entdeckt werden möchte (denn privatim verbindet dieser defu zu nichts) das lasse an seinem Orte gestellet bleiben. Bisher hat man Bedencken getragen/ Anstalt zu ihrer Beschimpfung zu machen/ welches sonst leicht geschehen könnte. Indessen/ ob gleich der Bass/ den man damahls eben en veüe gehabt/ hietinn gar nicht anzutreffen/ und noch ganz anders klingt/ als diese **Prob-Stücke** (angesehen jener bloß zum Possen gesetzt ist/ und hundert dergleichen gesetzt werden mögen; diese aber würcklich sich in die Schrancken einer Nothwendigkeit und eines ernstlichen Requite einschliessen lassen) so mag doch ein solcher schon daraus/ quasi ex ungue, leonem kennen lernen/ und seinen Geist prüfen/ ob er noch eine schärfere Probe/ als gegenwärtige/ aushalten wolte? Und so viel sey diesen Herrn vorgetragen.

§. 4.

Sollten sich aber auch die Sceptici und Anhänger der Pyrrhonismi gar verlauten lassen/ sie zweiffelten/ ob der Autor selber die Sachen/ dadurch er andere probiren wolte/ spielen könnte/ wie denn vernehme/ daß sich hiedurch viele Idioten schon eine Trophée auffgerichtet zu haben vermeynen; So dienet mit wenigen auf diesen liederlichen Einwurff zur Nachricht/ daß/ wenn derselbe auch gleich nicht mit hundert lebendigen Zeugen den Augenblick zu vernichten/ und derjenigen keiner mehr in der Welt wäre/ denen ich die Ehre gehabt meine geringfügige Information eben über dieses Werck mitzutheilen/ wenn/ sage ich/ keiner meiner ecoliers hier prästiren könnte/ was man dem Autori und Maitre selbst nicht zu trauet/ welches/ da es ja wahr/ jenen ein grosser Schimpff seyn mag/ die

Hh

Met.

Meister seyn wollen / und es nicht können; Wenn ich gleich hier / so zu reden / keine Exceptionem fori machen könnte / und mich von jedem Holuncen auf die Probe setzen lassen müste / so sehe doch nicht / was den Sündern alles dieses helfen würde. Denn erslich setze zum Grunde / daß einer solche Probe niemand raisonnablement unterworfen seyn kan / als der sich unbedachtsamer Weise vermißt / alles aus dem Stegreiff / ohne Unterscheid / ex tempore wegspielen zu können. So weit aber gibt man sich disleits nicht ab; sondern gesteht gerne / daß / je mehr der Sache nachgedacht wird / je unerfahrer man sich befinde. Es kan auch niemand so denken oder sprechen / als höchst-unbesonnene Menschen / deren es die Menge gibt / und denen der Kopf zu rechte gebracht werden muß. Gesezt auch / man wäre ein blosser Componiste, und liesse sich / uebst andern unaussehllichen Verrichtungen / das Studium melopoeticum so angelegen seyn / daß die gehörige Praxis des Claviers einiger massen dadurch hindan gesezt würde / so daß / was wohl ehe fertig von der Faust weggegangen / aus Mangel der Übung / anihz nicht so gar glatt heraus käme; Wie folgt daraus ein bündiger Schluß / daß andere desivoren zu entschuldigen sind. Man sehet tausend Sachen / die der Autor selber zu executiren nicht gebunden ist / noch seyn kan. Ich könnte wohl vor dem hauptfertigen Virtuosen / Monsr. Losen / Jun. ein Violino Solo sehen / daß weder ich noch zehn andere zu spielen capable; desivoren wird ers doch thun. Es bäte mich / zum Exempel / der habile Künstler / Monsieur Keiser / ich möchte ihm ein Solo vor die Flöte sehen (darauf er wie ein Vogel ist) so würde mich wohl nicht unterstehen selbiges zu spielen / ob ich gleich sonst eine sehr tröstliche Geige und stolze Flöte tractire; Hergegen ihm würde die Wegerung verdacht werden. Tausend dergleichen wären anzuführen / wenn man sich dißfalls zu justificiren nöthig hätte; allein / jedermann wird von selbstien schliessen / daß das Argument falsch sey / wenn man sagte: Der Autor kan diese Piecen selber nur so taliter qualiter spielen / ergo, dürffens andere gar nicht können. Es ist hier die Frage nicht / was der Autor kan / sondern was der eingeildete Burtsche kan / der ein Omniscius seyn will? Damit er aber nicht meyne / ich wolle es gar von mir lehnem / so will ich doch / ohne eintzigen Ruhm / hiemit versichert haben / daß / wenn es auf eine Probe ankommen sollte / inan noch endlich wohl damit fortzukommen / und der schlechteste nicht zu seyn / hoffen wolte. Es wird ja niemand so närrisch seyn / daß er sich von Hudlern weiß machen lasse / es sey die **Organisten-Probe** etwan wie die

Platonische Republic. Mit meiner unschuldigen *Sonata* vors *Clavier* habe ich schon dergleichen Fata erlebt / da es erstlich hieß: Ich könne sie selber nicht spielen; und wie diese Unwahrheit endlich / bey Gelegenheit öffentlicher Concerte, vor vielen Zuhörern zu Schanden wurde / wußten die Tropffen sonst nichts zu sagen: Als ich hätte gut spielen; es wäre meine eigene Arbeit; andere würden wohl bleiben lassen; deswegen hätte ich die *Sonata* mir auch selber indirecte lediciren wollen / mit den Worten: Dediée à celui qui la jouera le mieux, und was des abgeschmackten Zeugens mehr war / welches wohl ein Frauenzimmer mathematice, das ist zu sagen: mit Spielen / widerlegen kan. Nun stelle mir schon vor / ob die Pflaster-Treter nicht viel anders raisonniren werden / wenn sie Gelegenheit haben solten / ihre über gegenwärtige Arbeit gehabte Träume vernichtet zu sehen: Wollen sie doch mein *Harmonisches Denckmahl* nicht gelten lassen / selweniger ihren Schülern zu kauffen anrathen / unter dem Vorwand: Die Sachen könten wegen der Schlüssel und anderer Umstände hier zu Lande / quod rimum, nicht gebraucht werden; da doch die wahre Ursache ist / daß die guten Helden nicht capables sind / die Suiten zu spielen. Und derowegen / ihre Unwissenheit zu beschönen / einfältigen Leuten einprägen wollen / der Autor sey eben so in Schöps wie sie / und könne sein eigen Machwerck selbst nicht spielen / alsdann er meinen sie sich recht wohl verantwortet zu haben. O! möchte ich doch die Freue sehen / daß solche Pygmées, ihrer jämmerlichen Stämperen und und unaescheuern medilance wegen / einst durch diese gegenwärtige schlechte **Prob. Stücke** hamroth gemacht würden! ich hoffe es.

§. 5.

Damit aber wiederum zum Propos geschritten werde / muß ich bey diesem 5ten Exempeln den Scrupel nicht unerimert lassen / der mir / wegen der Signaturen, 1 specie bey dergleichen Tonen / aufsteht. Da stelle nun zwar fest / daß nächst H dur, is moll, Gis dur, und B moll, diese viere / so wie sie in der Ordnung folge / die schwereren seyn mögen / nemlich: Fis dur, Gis moll, Dis moll, und endlich Cis dur. Es würde sich aber vieles dabey leichter thun lassen / wenn man nur Signa und Noten genug hätte / alles zu exprimiren. Daß wir aber solches nicht haben / will ich beweisen / und zwar nur / Kürze halber / nach Maßgebung gegenwärtiger letzten Pieçe, zurahl die mit b bezeichnete / der Inconvenience nicht so sehr unterworfen zu seyn heimen. Ich habe aber dieses **Prob. Stück** expresse auf die Art notiret / wie es

viele grosse Meister thun (davon ich hernach Exempel anführen will) damit einer sehe/ ob ihm diese oder die p. 55/ 89 und 216 gebrauchte Weise am bequemsten. Mir gefallen sie beyde nicht recht. Denn da findet man im neunten Tact dieses Exempels ein a, welches aussiehet/ als sey es ein gis. Ein gleiches g trifft man an im dreyzehnten/ vierzehnten/ fünfzehnten/ sechzehnten und achtzehnten Tact des ersten Theils. It. im ersten/ zweyten/ dritten/ vierdten/ sechsten/ achten/ neunten/ elfften und dreyzehnten Tact des andern Theils/ welches wie ein fis in die Augen fällt. Es stösst im zweyten/ sechsten und dreyzehnten Tact des zweyten Theils in e auf/ welches eben so fremd ist/ obbey im sechsten und achten Tact besagten Theils ein gewisses d, das auch nicht legitim heissen kan. x.

§. 6.

Nun möchte zwar solche Inconvenience bey dem Recitativo nicht so stark erscheinen/ weil das Accompagnement alda nicht so genau an einander hängt; aber in arieusen Sachen siehet es wirklich sehr mangelhaft aus/ welches niemand widersprechen kan. Wie diesem Mangel aber abzuheffen/ das ist eine Frage.

§. 7.

Es haben schon/ nebst verschiedenen andern/ sowohl Kircherus als Bullowski, zwar nicht ihre eigene/ doch die vermeinten vielfältigen Mängel unsers Claviers wahrgenommen/ und denselben gesucht durch die drey Ordnungen der Palmarum zu Hülffe zu kommen/ da/ anstatt der 12 Intervallen, womit sich unsere Octave behilfft/ neunzehn seyn müssen/ nemlich: eine Clavis zwischen h und c; eine über dem cis, eine über dem dis, denn zwischen e und f, über dem fis, gis und b, (welches eigentlich ins genus enharmonicum treten heist) so will doch solche prätendirte Emendation noch lange nicht zureichen/ sondern entdeckt nur immer mehr was daran fehlet/ und wenn wir die Octavam diatono-chromatico-enharmonicam, der gemeinen Meinung nach/ recht vollständig haben wolten/ so müssten/ secundum Kircheri Systema, 24 Intervalla daraus werden. vid. ej. Musurg. pag. 150. Ja/ wenn wir noch weiter gehen/ und per commata procediren/ so kommen gar 47 Intervalla in einer einzigen Octave für. Allein/ obgleich die ratio hier eadem ist/ so ist doch etwas vollkommeneres (gesetzt es sey vollkommen) unsern unvollkommenen Ohren nicht nöthig/ sondern in gewissen Stücken zuwider/ und wolte ich die Confusion sehen/ die einer haben würde/ auf einem solchen Clavier zu spielen/ er müste denn von neuem in die Schule gehen/ und das wäre eben keine Schande.

Bey

Ben wenn aber? Es ist auch/ allem raisonniren ungeachtet/ noch bis dato keine Aenderung hierinnen/ mit Bestand und generaler Aufnahme/ vorgenommen/ wie- wohl solches bey'm ersten Anblick nicht unrecht zu sehn scheint; sondern wir folgen dem alten Satz: Usus est Tyrannus. Es läßt sich auch/vermittelt einer geschick- ten Temperatur (davon **Werckmeister** etwas gutes/ **Weidhardt** aber etwas bessers ans Licht gegeben) unser Gehör handeln und leicht befriedigen; aber die Augen/ durch deren Canal/ bey'm Spielen/ unsere Finger gleichsam ihre Ordre ent- pfangen/ geben es nicht so guten Kaufs/ und davon nur ist hier die Rede.

S. 8.

Ich wolte wohl ein kleines Mittel zu ihrer Befriedigung vorschlagen; al- lein/ wer weiß/ ob es angenommen wird. Zu solchen Projecten gehöret nicht nur ein allgemeiner Credit/ und die daraus folgende Approbation; sondern es depen- diren dergleichen Sachen/ eben so wohl als andere/ so zu reden/ von einer gewissen Fa- talité. Indessen/ da wir heutiges Tages aus vielen Tönen spielen/ die den Alten unbekandt gewesen sind/ so möchten auch unsere Nachkommen vielleicht der Sache mehr nachdenken als wir/ und würde eine kleine Handleitung bey ihnen nicht un- willkommen seyn.

S. 9.

Ich vermuthe mir ganz gewiß/ daß nach etlich hundert Jahren/ wenns der jüngste Tag nicht verhindert/ die Musici das C^{is} dur und G^{is} moll eben so leicht tractiren werden/ als unsere Dorf-Organisten das C^{dur}; ja/ ich halte sie werden sich dieses letzten Tons wohl gar schämen/ wie ich denn schon bemercket habe/ daß er sich in galanter Composition wenig oder gar nicht mehr sehen läßt. Es liegen z. E. eben wie ich dieses schreibe/ bey mir umgekehr auf dem Tische/ die **Fürstl. Weyma- rischen** Concerte, und L'Estro Armonico von Vivaldi, in welchen beyden Wercken kein Stück aus dem C^{dur}, in jedem aber ein Concert aus dem E^{dur} vorkommt/ darinn sich **AH**, **AE**, **EA**, C^{is} dur, C^{is} moll, G^{is} dur, G^{is} moll, F^{is} dur, &c. auff allen Seiten und Zeilen finden lassen. Wenn ich die Mühe nehmen wolte/ weiter nach zu forschen/ dürfte sich das Exilium des C^{dur} noch klärer zeigen/ und meine obige Anmerckung bekräftigen; falls auch aus præteritis ad futurum zu schlies- sen erlaubt ist/ wird meine Muthmassung wohl nicht so gar ungereimt seyn. Ce qui faisoit honneur il y a cent an, est en quelque manière honteux aujourd'hui.

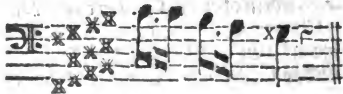
i. e. Was für hundert Jahren eine Ehre war/ dessen schämet man sich heut zu Tage einiger massen; so sagt der berühmte Comte de Bussy pag. 105. seiner Memoires.

§. 10.

Monfr. de St. Lambert pflichtet meinen Gedanken/ auf eine musicalischere Weise als Bussy, ziemlich bey/ wenn er in oft angeführtem Tractat vom General-Bass/ pag. 27 von unsern Tönen so redet: Parmi ces Tons il y en a qui sont d'un plus grand usage que les autres. Il y en a meme quelques uns, qui n'ont *peut-être* jamais été mis en oeuvre (cela veut dire, pour fondement absolu d'une piece) mais je n'en ai voulu omettre aucun dans la demonstration, parce que la plus part de nos Compositeurs en employant maintenant plusieurs, qui n'étoient point en usage auparavant, il se pourra faire, NB. *qu'ils viendront enfin à les rendre TOUS aussi communs les uns que les autres.* d. i. Es giebt unter diesen Tönen etliche/ die gebräuchlicher sind als die andern; ja/ es sind gar einige darunter/ die noch **vielleicht** niemahls zum Grunde eines Stückes gelegt worden. (vid. die Vorbereitung) Dennoch habe deren keine in dem Verzeichnis auslassen wollen/ (ich auch hier nicht/) weil (ratio) die meisten heutigen Compositeurs schon viele davon mitnehmen/ die vormahls nicht in usu waren/ und NB. es gar wohl kommen könnte/ daß der eine Ton mit der Zeit eben so gemein und gebräuchlich würde/ als der andere.

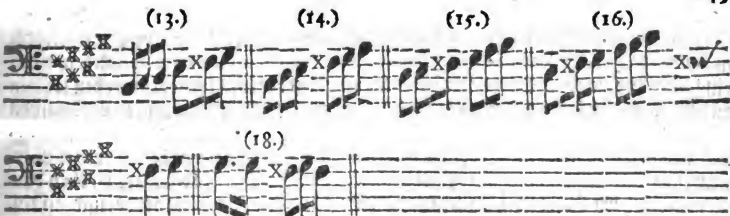
§. 11.

Um aber wieder zu unserm kleinen Vorschlag zu kehren/ wie wäre es/ wenn wir uns der nicht unbekannten einfachen chromatum bey der Notirung der oben §. 5. angeführten Töne bedienten/ und ob gleich schon ein gewöhnliches Doppel-Creutz \times vorne auf dem Systemate vorgeschrieben stünde/ noch ein solches einfaches \times bey der Note selbst hin zu setzen? Denn so liesse sich der vorhin citirte neunte Tact dieses letzten Exempels also notiren:



Und mit dem dreyzehnten/ vierzehnten/ funffzehnten und sechszechnten Tact würde es folgende Gestalt gewinnen:

Hier.



Hier nächst möchten auch die im andern Theil des Prob-Stückes bemeldte Tacte/
nämlich : Der erste/ zweyte/ dritte/ vierdte/ sechste/ achte/ neunte/ elfte und drey-
zehnte/ besser/ auf diese Art/ ins Auge fallen:



f. 12.

Keinem will ich indessen dieses Mittel aufdringen/ sondern mich vielmehr
nach dessen Meinung richten/ der mit guten Gründen ein bequembes zu ersinnen
und vorzuschlagen weiß/ damit aus der Sache zu kommen sey. Man könnte zwar
wohl an statt des x das chroma triplex * nehmen/ allein ich halte dafür/ es siehet
dem

dem Σ mehr ähnlich als das x / und erfordert mehr Schreibens und mehr Raums/ sonst möchte es gleich viel gelten. Von grossen Meistern habe Exempel/ daß sie bey solchen Fällen/ wenn gleich schon ein Σ vorne auf Systemate gestanden/ noch eins/ eben dergleichen Art/ vor der Note die zum andernmahl erhöht werden sol/ hin zu setze/ so wie ichs hier und anderswo imitirt habe; obs aber gut und zu defendiren sey/ weiß ich nicht. Ein erfahrner sieht und merckt die Meinung leicht/ ein Unerfahrer aber wird dabey stutzen. Ich will ein paar Tacte hersetzen/ darinn ein Σ viermahl vor kommt/ das schon ein Σ vorne auf den Linien hat/ und noch eins/ eben dergleichen/ bey der Note zu sich nimmt/ damit endlich ein g daraus werde/ und an solchen Orten hätte ich lieber / wenn es thunlich wäre / das x ; doch jedem seine Meinung.

Del Sigr. Hendel.



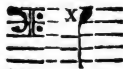
Del Sigre Heindchen / nella Cantata:
Bella, ti lascio &c.



Conf. p. 192. 193.

§. 13.

Meine erste Raïson, warum ich lieber das x einmahl/ als das Σ zweymahl hätte / ist diese : Weil ich mit dem x/ auch ohne vorgesehtem Σ / meine Intention, wie und wo ich nur will/ es sey in welchem Systemate es wolle/ entdecken und mit leichter Mühe an den Tag geben kan; a) welches in Sachen/ da geschwind aus einem Ton in den andern gearbeitet wird/ und nicht allemahl alles vorne auf den Linien angedeutet werden kan/ von grossem Nutzen seyn muß: dahingegen/ wenn ich ein wiederholtes Σ gebrauche/ nothwendig eins derselben schon würcklich vorne auf dem Systemate stehen muß/ und also zwey signa für eins nöthig sind/ die figura & potestate nicht; aber doch locatione von ein ander differiren/ und ziemlich ferne gehohlet werden müssen. Wenn ich nun auf diese Art J. E. das gis um einen halben Ton erhöhen/ und ein a daraus machen wolte/ müste es/ wenn vorne auf den Linien nichts befindlich/ also unformlich gezeichnet werden:
 Daes doch auf jene Art bequemer/
 und uur dieses erfordert würde:



Si

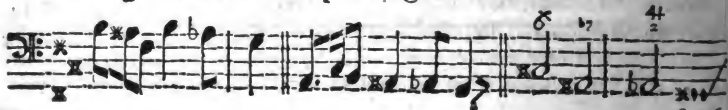
§. 14.

- a) Von Erfindung des Σ hat Zarlinus eine artige Muthmassung/ daß man nemlich mit diesen vier kreuzweise geflochtenen Strichlein die Erhöhung durch vier Commata habe anzeigen wollen/ welches ungefehr ein hemitonium minus betragen mag. vid. *Zarlin.* Vol. I. p. 169.

Meine andere Ratio, warum ich lieber ein x als zwey \mathbb{X} hätte / ist diese: weil mir deutlicher scheint / zweyerley Sachen auch mit zweyerley signis, als zweyerley Sachen mit einem und einerley doppelten oder wiederhohlttem signo zu bemerken. Denn ob ich zwar / wie oben erwiesen / allerdings dafür halte / daß man die signa (ohne Noth) nicht vermehre / so erfordert doch eben diese Noth / wenn Res signata nicht dieselbe Res bleibet / (wie wenn aus gis ein a wird) oder / wenn durch das Zeichen ein æquivocum entsteht / daß so dann / vernünftiger Weise / das signum nicht eben dasselbe signum bleiben könne / sondern nothwendig ein Abzeichen haben müsse.

Aus eben dieser Ursache bediene ich mich sonst gerne des \mathbb{H} / wenn ein erhöheter oder erniedrigter Ton wiederum in seine natürliche Stelle treten soll (wie es denn die neuesten Italiäner auch thun) ob es gleich von gar vornehmen Compositoribus nicht allerdings angenommen / sondern an dessen Statt noch immer das hergebrachte und gewöhnliche b und \mathbb{X} / nachdem der Ton erniedriget oder erhöht werden soll / hingesehet wird. Ich will auch deswegen mit keinem Handel anfangen / noch jemand / dem es so gelehret worden / und der es nun so gewohnt / meistern / weil es eine Sache ist / die nur ad infimum Musices partem, nempe signatoriam, gehöret. Allein / es kömmt mir doch / mit Erlaubniß / deutlicher für / wenn \mathbb{Z} . \mathbb{E} . aus einem b wieder ein h werden soll / daß man \mathbb{H} und nicht \mathbb{X} dazu gebrauchte. Denn / wenn ein \mathbb{X} fürs h siehet / bedeutet es eigentlich c / und so mit den übrigen. Zwar / wer den Ambitum kennet / und die Connexion der Melodie / insonderheit aber das vorhergehende und folgende betrachtet / siehet leicht / was bey solcher Gelegenheit des Autoris Meinung sey; Allein ein jeder / voraus ein Incipient, hat so viel Nachdenckens und Erfahrung nicht / ja / es können Sätze vorkommen / da es der musicalische Context nicht so gar deutlich weist / und der beste verführet werden kan. \mathbb{Z} . \mathbb{E} .

Del Sigre Cesare. nell' Opera *Inganno Fedele*.



§. 16.

Wenn nun eine solchergestalt bezeichnete Note / nach ihrer eigentlichen Bedeutung / just so beschaffen ist / daß sie fremd und mal à propos klingen würde / so kan man noch bald merken / daß der Verfasser eine solche Note nicht gemeynet habe; ist es aber ein bA oder bE, als welche gar gewöhnlich vorkommen / so gibt es wirklich Confusion, wie ich solches insonderheit bey unpartheyischen ecoliers selbst oft mit Verdruß erfahren habe. Alles / was einen Irrthum und Verdruß verursachen kan / das soll und muß abgeschafft werden. So lautet in Pringens Satyr. Componisten / Parte II. Cap. VI. das zweyte Axioma, und das vierte / so auch hieher gehört / ist so eingerichtet: Ein jedes Zeichen soll von dem andern unterschieden seyn; das ist / es soll nicht zwey oder mehr / sondern nur ein Ding andeuten.

§. 17.

Oben sehen Exempel vom bA; Bey dem e siehet es noch wunderlicher aus / wenn dasselbe durch ein \sharp erhöht worden und wieder zurück in seine natürliche Stelle treten soll; deswegen ich auch bemercke / daß der Herr Capellmeister Keiser das b lieber gar dabey weggelassen hat / wenn er pag. 54. del' Inganno fedele folgenden Satz anbringt:



§. 18.

Dahingegen wohlgedachter Autor sich des \sharp , nicht nur bey dem eigentlichen h, sondern auch bey dem e gar vielfältig bedienet (*) wenn solche Claves vom b oder dis wieder hinauf in ihre natürliche Stelle treten sollen; wodurch denn ja der wils des \sharp satfsam gebilliget und ascendendo behauptet wird / weil sich an solchen Orten das sonst alles erhöhende \sharp nicht gerne meldet. Was nun aber solchergestalt das \sharp ascendendo verliehret / wenn die Note ihren natürlichen oder gewöhnlichen Klang wieder haben soll / das kan auch billig dem b descendo entzogen / und in diesem Fall lieber das \sharp genommen werden / weil bey beyden Vor-
fi 2
fál.

(*) Vid. Erlesene Sätze pag. 41. & 55.

fällen/ so wohl im Steigen als Fallen/ der Endzweck einerley ist/ nemlich dieser: Daß die Note ihren vorigen alten und gewöhnlichen Sitz/ es sey fallend oder steigend/ wieder einnehmen soll. a) Könnte solches das b oder x allenthalbenfüglich und ohne Zweydeutung verrichten/ so möchte man des h gerne müßig gehen; nam signa non sunt multiplicanda præter necessitatem, allein wir haben aus obigen wahrgenommen/ daß es sich nicht gar zu wohl thun lasse; daher/ weil das h allen Zweifel hebet/ und man es an einem Orte ohne Scrupel gebrauchet/ soll man es von dem andern/ da es einerley Zweck und Absicht führet/ keinesweges relegiren. Ist demnach das x signum intensionis, das b signum remissionis, und das h signum restitutionis, damit also ein jedes Zeichen seine eigentliche Bedeutung/ und jedes Ding sein eigentliches Zeichen habe.

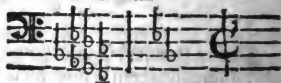
S. 19.

Ich kehre wieder zum Propos wegen der Chromatum, und bemercke/ daß Msr. de St. Lambert noch eine andere Invention hat/ da er nemlich/ vorne auf den Linien/ gleich das eine x/ von dem andern auf derselben Stelle befindlichen/ mittelst eines Durchschnitte/ separiret. Mit dem b hat er auch eine solche Verdoppelung/ und kan die Sache in consideration gezogen werden. Seine Symmata, bey welchen er sich ebenfals des x bedienet/ sehen Z. E. so aus:



B Fa Si Dieze mineur.

Nach unsrer Redens-Art: C mol, dafür es schwerlich jemand so leicht ansehen solte.



G Re Sol Be mol mineur

In unserm kürzern Sylo: Fis mol.

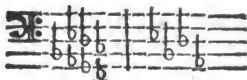
Oder

- a) Daher es denn ein Irrthum ist/ wenn man schreibt: das h erhöhe/ und das x auch. Warum solte man zwey signa zum Erhöhen haben/ da es eins bestellen kan? Aber es verhält sich nicht so/ sondern wie gesagt: das h hebt alle Erhöhd- und Erniedrigung auf/ und zeigt an/ daß die Note wieder in ihre rechte Natur trete.

Oder noch ein paar stärkere:

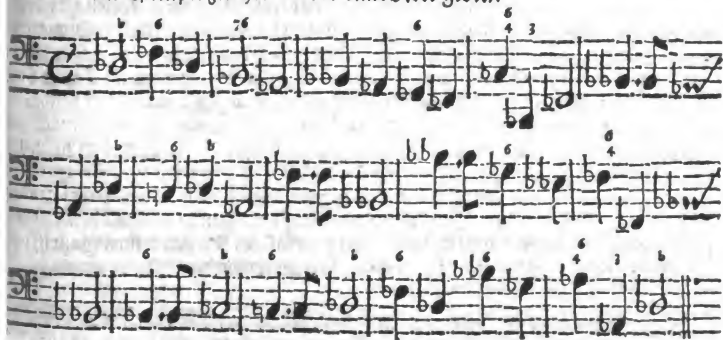


B Fa Si Dieze majeur
(laconicè Cdur.)



F ut Fa Be mol mineur.
(i. e. Emol.)

Er bringet gleichwohl nur den Ambitum simplicissimum, oder die Gradus Octavæ diatonæ, und sonst kein Exempel vor. Ob aber diese Verdoppelung der **x** und **b** nicht mehr Verwirrung machet/ als wenn obberührter massen die Chordæ elegantiores mit einem **x**/ in dem Lauff der Melodie/ bezeichnet würden/ lasse jedem zum Urtheil über. Wenn auch eine Verdoppelung des **b** nöthig wäre/ (welches ich noch nicht erlebet) so könnte etwan/ cum pace aliter sentientium, das β dazu genommen werden/ weil doch kurtzum alles Griechisch seyn solle. Ich will par curiosité ein Exempel zweyer **bb** vor einer Note geben:



§. 20.

Mancher wird diesen Discours für Grillenfängererey und Kleinigkeiten/oder auch pro nimio achtē/und dabey glaubē/mau könne die Zeit wol mit wichtigeren Betrachtun-

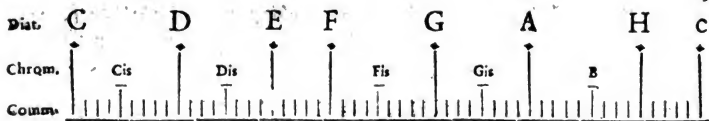
taugen zubringē; Allein/ein rechtschaffener Liebhaber und seiner Wissenschaft Befähigter achtet es für keine Kleinigkeit/weñ er auch nur ein einziges Pünctgen in der Sache/der er ergeben ist/wo nicht verbessert/wenigstens/wenn ihm etwas fehlet/den Mangel entdeckt. Ist sonst niemand damit gedienet/ so kan es vielleicht der Jugend nutzen. Ich spreche mit jenem grossen Mann: Quod si forte erunt, qui has minutias contemnendas judicaverint, illi sciant, nihil minus aut leve esse, quod cum juventutis commodum conjunctum est. *Morhoff. Polyhist. T. I. L. II. c. 13. c. 23.* Zu dem finde ich in **Prinzens** Phrynade eine Lektion, eine ziemliche scharffe Lektion, die hieher gehöret/ da es P. II c. 19. §. 15. so lautet: „Es soll sich einer fürsehen/ daß er nichts sehe/ das nicht seinen Grund in Musica signatoria habe. Denn diejenigen/ so hierinn pecciren/ prostituiren sich nicht wenig; weil zu vermuthen/ daß NB. der/ so in solchen geringen Dingen verstoßet/ gewiß sonst auch nicht viel verstehe.“ So weit **Prinz.**

§. 21.

Da mir bey Schliessung dieses Wercks berichtet werden wollen/ ob hätte ein gewisser Freund in Engeland/ ein teutscher Licentiat Musices, sich ein sogenanntes chromatisches Clavier verfertigen lassen/darauf er merveille machen soll; so kan nicht umhin mich darüber zu erfreuen/ und zu wünschen/ daß er viele Nachfolger haben möge. Wie ein solches Instrument aber eigentlich beschaffen sey/ davon habe keine rechte Idée; zumahl mir der Nahme eines chromatischen Claviers keine Satisfaction geben kan/ denn alle unsere Claviere haben schon die chromatische Octaven; Zweifels dannenhero/ob es in enharmonische claves oder gar in lauter commata habe dividirt werden können/ weil solches einen grossen Raum erfordern würde. Eine commatistische Eintheilung/ davon oben §. 7. etwas erwehnet worden/ will ich doch denen zu gefallen/ die gar keinen Begriff von der Sache haben/ allhie auf das gröbste (*) entwerffen:

Diat.

(*) Ich sage auf das Gröbste/ weil mir nicht unbekant/ daß Tonus minor 8-9 mehr als acht/ und weniger als 9 commata, it. daß das hemitonium minus mehr als drey/ und weniger als 4 commata begreift/ einfolglich das Ding noch nicht recht ausgemacht ist. Vid. *Zarlin. Vol. I. p. 169. Boer. L. III. c. 14. & 15.* Derowegen man diese rude Vorbildung ja nicht mit der accuraten Demonstration aller und jeder Intervallorum bey hewtiger Schreibung confundiren noch vergleichen muß.



§. 22.

So viel Strichlein als nun zwischen jedem Buchstaben befindlich/ so viel claves oder palmulæ, (*Gallis touches*) müßten zwischen jedem gebräuchlichen Intervallo eingeschaltet werden/ falls man ein commatisches ^{a)} Werk hervor bringen wolte. Daß demnach/ wenn 53 in eine Octave kämen/ nothwendig das ganze Clavier/ von vier Octaven/ weniger nicht/ als 112 claves haben würde/ welches/ im compendio zu thun/ Kunst erfordern dürfte/ doch nicht so viel/ als richtig darauf zu spielen.

§. 23.

Werckmeister macht in seiner Temperatur (nur zur Demonstration) zwanzig Intervalla ^{b)}/ *Neidhardt* aber sechs und zwanzig; welches im ganzen Clavier/ nach der ersten Art 80/ und nach der andern 104. Claves betragen würde; aber dennoch starck in die commatische Eintheilung treten müßte. Wir behelfen uns inzwischen vorerst mit 48 touches, in vier Octaven/ und haben beyde Hände voll damit zu thun.

§. 24.

Zarlino und *Salinas*, zwey der besten Autorum Musicorum, hielten nicht gar viel von dergleichen zerhackten Clavieren/ die man in so schrecklich viele Intervalla eintheilete/ ob wohl der erste ^{c)} ein Grauecembalum vorstellig macht und abmahlet/ das er sich Anno 1548 zu Venedig/ von Meister Domenico Pesare-

^{a)} Es ist seyn/ daß derjenige/ von dem ich den Bericht des Engelländischen Archicymbali habe/ an statt eines commatischen Claviers/ von einem chromatischen gesprochen,

^{b)} Vid. §. 7. pag. 240.

^{c)} Volum. I. Instit. harmon. pag. 172.

reife, verfertigen lassen/ und vermuthlich nicht so wohl zum Spielen/ als statt eines Probier-Steins (wie seine Worte lauten) gebraucht hat. Es enthält dasselbige zwey Octaven/ in deren jeder/ inclusive, 20 touches, oder claves, überhaupt aber 39 befindlich. Es fängt unten vom A an/ und geht bis ins aa, nach der damals üblichen Weise; hat in jeder Octave ein gebrochenes b, ein Intervallum zwischen h und c, ein doppeltes cis und dis, ein Intervallum zwischen e und f, und ein doppeltes fis und gis, jedoch nur in zwey Ordnungen oder Reihen der Palmularum, d) deren oberste getheilet ist/ ausgenommen in den touches zwischen Hund c. Item zwischen e und f, als die da nur halb so breit/ und ungetheilet sind.

§. 25.

Salinas, wenn er von dem genere enharmonico e) handelt/ und Exempla practica, als Messen/ Moteten und Madrigalien anführet/ die in solchem Genere würcklich/ und in specie von Joanne Montoni, gesetzt worden/ gedencket: er habe solche enharmonisch- getheilte Instrumente zu Florenz gesehen und gehört; das allervollkommenste aber solcher Art/ bey sich zu Salamanca/ welches in Rom gemacht/ und auf welchem alle drey Genera mit Fleiß demonstrirt worden. f) Er giebt aber keinen Abriß noch fernere Beschreibung dieses Instruments/ daß man also nicht weiß/ ob es mit dem Zarlinischen einerley/ oder von demselben noch unterschieden sey.

§. 26.

Des Salinæ Meinung geht sonst dahin/ g) daß man der andern Subsemitonien (wie sie corrupte genennet werden) gar wohl entbehren könne; allein/ zwey müste man doch nothwendig in jeder Octava hinzuthun/ nemlich: eines bey dem dis, das andere aber bey dem gis/ damit nicht (wie er spricht) quod nunc Instrumentorum defectui merito adscribitur, tunc ipsius Organistæ culpæ tribuetur. Man findet auch noch hin und wieder diese Disposition in alten Orgelwerken/ 3. E. hier in Hamburg bey der Mariæ Magdalenen Kirche. Woben denn

d) Vid. §. 7. pag. 240.

e) de Mus. Lib. III. cap. 8. pag. 126. 127.

f) Von der Demonstration redet er; aber vom Spielen sagt er kein Wort.

g) Vid. ej. Lib. III. de Mus. cap. 27. pag. 166. circa med.

denn einer anmercken kan/ daß der Mann/ welcher solche Eintheilungen verordnet/
 ist gewesen; Salinas geheissen; als Abt zu St. Pancratii; und auf der Academie zu
 Salamanca in Spanien als Professor Musicae gestanden/ von welcher seiner Profes-
 ion er sieben schöne Bücher in Folio heraus gehen lassen/ die Anno 1577. daselbst
 gedruckt worden sind.

§. 27.

Gewiss ist es indeß/ daß obige beyde berühmte Autores durchgehends mehr
 von einem guten Temperament/ als solchen/ meist zur Speculation dienlichen/ ge-
 brochenen *a)* Instrumenten gehalten haben/ wiewohl ihnen die rechte Temperatura
 fehlte. Denn/ da hat Salinas dreyerley Wege/ das Comma einzutheilen/ die er
 wohl separatim als conjunctim zu behaupten meynet/ nemlich: in 2/3/ und
 4 Theile; dabey denn halbe/ drittel/ viertel und siebtel Commata erhalten müssen.
 Zarlinus aber bleibt bey sieben particulis allein/ nach Maßgebung der sieben dia-
 tonischen Klänge.

§. 28.

Ein jeder hat nun hiebey seine rationes, und arbeitet mit halben und Quart-
 Commatibus drauf los/ daß es einem Wunder nehmen möchte; sie zanken sich dem
 Ansehen nach/ auch wohl ein bißgen darum/ wer von ihnen der erste Erfinder dieser
 groben Streiche seyn soll/ (wie etwann der Goldschmidt und sein Junge/ die sich
 inander in den Haaren fielen wegen eines künfftig zu findenden Stück Goldes)
 dabey Ludovicus Follianus vom Salina pag. 164. & 228. einen Fang be-
 nimmt/ Zarlinus hergegen/ mit seinen zwölf Fehlern/ pag. 232. seq.
 noch ziemlich glimpflich abgefertiget wird. Wir wissen aber nunmehr/
 Gott Lob! daß man/ nach Maßgebung der zwölf chromatischen Klang/ mit
 zwölfsteln vom commate, und mit keiner andern Eintheilung/ zu verfahren habe/
 denn ein gutes und leidliches Temperament soll getroffen werden. Welches wir/
 der Erfindung nach/ dem Herrn Reihardt zu danken haben. Mich soll verlan-
 gen/ wer es dereinst in allen Stücken ad Praxin bringen wird. Die Herren Geo-
 metrae werden es schwerlich thun. Wie gesagt: Aurium superbissimum judi-
 cium muß gebraucht werden.

§. 29.

Salinas schreibt sonst im dritten Buch seiner Music ein ganzes Capitel *b)*
 über die Erfindung eines Instruments/ das die Octavam in 13 Theile darlegt/
 K l und

a) Keiner muß hier unter den gebrochenen Instrumenten etwan die Clavecin brüst verstehen; denn diese kan man
 zusammen legen und auf Reisen mit sich führen; jene aber werden nur in Ansehen der vielfältigen palmy-
 larium so genennet.

b) Es ist das sieben und zwanzigste Capitel des dritten Buchs.

und refutiret es unter folgendem Titel: De prava constitutione cuiusdam Instrumenti, quod in Italia circa quadraginta annos fabricari coeptum est, in quo reperitur omnis Tonus in partes quinque divisus. Nach ihm hat Merfennus auch den Partien gerothen/ und hält eben so wenig davon. Das Instrument hat man Archicymbalum geheissen/ und ist gewesen incerti Autoris. Monfr. Huygens glaubet zwar/ daß sich beyde/ Salinas und Merfennus, betrogen haben/ er aber allein auf dem rechten Wege sey/ und die 3 r gleiche Theile der Octava nicht nur demonstrieren/ b) sondern leicht/ nescio quo azylo ignorantiae, ich weiß nicht mit welcher Art aufgesetzter und beweglicher Claviere/ ad Praxin bringen könne. Will er/ weil der gute und gelehrte Mann noch immer mit Quart-commaten und grabern Sachen handelt/ mag ich ihm keinen Beyfall geben/ wenn er auch die logarithmische Rechnung besser/ als ein Mensch in der Welt/ verstünde; Halte es beyge- gen in diesem Stück zehnmal lieber mit einer guten Temperatura, es müste denn erst nähere Nachricht einlauffen.

§. 30.

Denn/wenn man auch (sagt Werckmeister pag. 70. seiner Temperatura Monochordi) 100/ oder 1000 Subsemitonia in ein Clavier machte/ so wird doch die Zusammenbindung der Harmoniae unvollkommen und lahm seyn und bleiben. Ich bin auch/ mit Submission vor diejenigen die kläger sind/ eben derselben Meinung/ und pflichte den Worten obgedachten Autoris bey/ die er kurz vorher anführet/ also: Darum hat es Gott so weißlich geordnet/ und unser Gemüth also zugerichtet/ daß es NB. mit einer guten Temperatur zu freuden ist; ja/ Gott hat alles/ was in der Natur ist/ in die Temperatur gesetzt/ warum wolten wir dieselbe aus der Music verbannen und verworffen/zumahlen es nicht anders seyn kan. 2c. Der Hr. Weidhardt. in seiner besten und leichtesten Temperatur p. 27. gibt es auf diese Art: Es bleibet ungemacht/ daß es wieder alle Gründe der Natur lauffe/ eine reine Scala Diatonico-Chromaticam zu wünschen/ geschweige zu haben. Man kan ja die Diatonicam nicht einmahl reine haben/ welche man doch bey Befundung einer Diatonico-Chromaticæ zum Grund setzen muß. 2c. Siehe mag der geneigte Leser conferiren/ was in unserer Vorberereitung §. CLXII. von der Temperatura Practica des Herrn Sinnes angeführet worden ist.

§. 31.

§. 31.

Was sonst bey unserm letzten Prob-Stück insonderheit zu erinnern vorfallen möchte / ist wenig / und kommt das meiste darauf an / daß die Achtel / davon jedesmahl drey auf ein Viertel gehen / alleine spielen / und zur ersten Note derselben nur das gehörige oder übergezeichnete angeschlagen werde. Viele Künste bey dergleichen Tönen legen zu lassen / leider wohl der Umstand bisher nicht; jedernoch könnte bey den Cadenzen, als nemlich / im fünfften / sechzehnten / und fünff und dreyßigsten Tacte / etwas gebrochtes gar zierlich angebracht werden. Ich will es aber / wie durchgehends alle solche Auszierungen und embellissemens, nicht als ein requisitum bey dem gewöhnlichen Accompagnement, sondern als eine galante Zugabe bey der Probe/ bey dem exercitio, und bey erschener Gelegenheit/ betrachtet haben / weilich völlig in diesem Stück mit M^r. Lambert übereinstimme/ wenn er sich/ p. 58. seines oft angeführten Werckes vom General-Baß/ also heraus läßt: Quand les Basses sont peu chargées de Notes, & qu'elles traient trop *au gré de l'Accompagnateur*, il peut y ajouter d'autres notes pour figurer d'avantage, pourvu qu'il connoisse que cela ne fera point de tort à l'Air, & sur tout à la voix qui chante. Car l'accompagnement est fait pour seconder la voix, & non pas pour l'étouffer ou la défigurer par un mauvais carillon. Il y a des Accompagnateurs qui ont si bonne opinion d'eux memes, que croyant valoir seuls plus que le reste du Concert, ils s'efforcent de briller par dessus tous les concertans. Ils chargent les Basses continues de Passages; ils figurent les Accompagnements & font cent autres choses qui sont peutetre *fort belles en elles memes*; mais qui pour lors nuisent extremement au Concert, & ne servent qu'à montrer l'habile vanité du Musicien qui les produit. Quiconque joue en Concert doit jouer pour l'honneur & la perfection du Concert, & non pas pour son honneur particulier. C'en est plus un Concert, quand chacun ne joue que pour soy.

Id. i. Wenn der Baß wenig Noten hat / und nach des Accompagnateurs Sinn zu sehr schleppet / kan er die Noten variiren und figuriren / dafern er weiß / daß solches der Melodie / insonderheit aber NB. der Sing-Stimme nicht nachtheilig fällt. Denn wer accompagniret / der soll der Stimme zu Hülff kommen / keinesweges aber dieselbe unterdrücken / oder durch ein ungeschicktes Geflämmel verstellen. Es gibt Leute / die so gute Meinung von sich selbst hegen / daß sie denken / das ganze Concert sey so viel nicht werth als sie allein / und lassen sichs sauer werden / für allen andern hervor zu ragen. Die Bässe überhäuffen sie mit Passagen; Das Accompagnement verbrämen sie hinten und vorn / nehmen auch dabey noch hundert andere Sachen vor / die vielleicht an und vor sich selbst sehr schön seyn mögen / aber dennoch / bey so bewandten Umständen / dem Concert schädlich sind / und zu nichts anders dienen / als die gekünstelte Ruhm-Sucht des Spielers zu bezeugen. Wer demnach in einem Concert spielt / muß so spielen / daß es dem ganzen Concert zur Ehre und Vollkommenheit gereiche / und nicht so / daß er nur allein Ehre davon haben möge. Wenn jeder nur für sich / und in seiner eigenen Absicht spielt / so ist es kein Concert mehr.

§. 32.

Ich will diesen ganz gesunden Sentimens noch hinzufügen / daß / wer nicht im Concert, sondern zur Probe / oder etwan hie und da viele Tacte allein spielt / so spielen müsse / daß

nicht mit die andern / sondern hauptsächlich er / der auf die Probe spielt / Ehre davon haben mag. Denn / wenn solcher Gestalt einer für sich und in seiner eigenen Absicht spielt / so soll und darf es kein Concert heißen. Wiewohl auch durch das Wort Concert selbst angedeutet und erörtert wird / daß ein jeder seine besten Künste gebrauche / und mit den andern gleichsam um den Preis certire / Kämpfe / oder streite.

S. 33.

Nun muß es wohl vor diesmal geschieden seyn / mein lieber Leser ! Wer einen Leser nennt / nennet eine Person / deren saures Gesicht und störrisches Wesen alle Annehmlichkeiten verjaget ; einen Richter / der sich aus andern keiner Ursach auf den Stuhl zu setzen scheint / als einen Autorem zu verdammen ; einen unbeständigen Freund / der ihm die vorher geschenkte Gunst den Augenblick wieder entziehet / so bald ein Wörtgen kommt / das ihm nicht anstehet. Da ist dein Portrait / mein lieber Leser ! Urtheile nun / ob ich Mühe habe / dich zu verlassen. Du siehest wohl / daß ich dich gar nicht schmincke. Ich bin kein Autor der Lust hat dir zu Fusse zu fallen ; es wäre alles / was man vor einem schönen Leserin thun könnte. Hast du mich nun in diesem Buche von oben bis unten sordtlich genau betrachtet / so glaube / daß ich eben so hier / und noch wohl spröder aussehen kan / als du. Es könnte aber doch wohl seyn / daß ich dir hin und wieder nicht gänglich missfallen hätte. Wohl an / find wir mich ander nur einigermaßen zu frieden / so will ich dir / meinem Versprechen nach / bey Gelegenheit noch manchen guten Rendesvous geben. Vielleicht erscheint dereinst eine Organisten- Probe in einem andern Artikel / wenn man dieser ihre Fata erst erlebt haben wird. Ich will mich indessen des Lesers und Spielers Andencken / so viel einer oder der andere davon zu wissen hat und ich brauche / empfohlen ; alle rechtschaffene Organisten meiner freundlichen Dienste nochmahls versichert / den Lehrbegierigen meinen äussersten Beystand angedothet ; den Hudlern und Stümpfern aber ein rechtes / starkes Gefühl ihres Unvermögens / und fleißige Besserung angewünscht haben / der ich ein aufrichtiger Bewunderer musicalischer Wahrheiten lebe und sterbe :

Mon Lecteur jusqu'au revoir,
 Je ne me mets en fraix que d'un petit bon soir ;
 Si j'ai gagné ta bienveillance,
 Nous nous verrons au même lieu ;
 Si je suis honoré de ton indifférence,
 Je te présente un grand Adieu.

Heur. pers. du Ch. de L.

E N D.

SR

Register

Der vornehmsten Sachen und Nahmen in diesem Werke.

(Die Römische Zahl weist auf den S. der Vorbereitung/ die Arabische
auf die pag. der Exempel.)

A.

Academie Royale, vom Klange/ CLVI.
Accidentia Modorum XLVIII. vid. Zufällige
 Dinge.
Accompagnateur, was er wissen muß/ XLIII.
Accompagniren/ wie es natürlich *distinguiert*
 worden XXIV.
 - - sich selbst/ was dazu gehört/ 140.
Accords, alle auf einem Blat/ 40.
 - - die lincke Hand kan sie schon abfertigen/ 147.
Acumen & Gravitass ändern *Modum*, LIV.
 LXVIII.
 - haben viel zu bedeuten/ CL.
 - werden mit Unrecht gering geachtet/ CLIII.
A dur, seine verdächtige *Intervalla*, CXI. CXII.
 - kommt mit F im *diatono* überein/ CXII. (e)
 - *differt* mit demselben in *chromate* CXLIV
 - Exempel daraus/ 66. 194.
Aeolische Music/ LXXI.
Affinaliter, wie die Zone ausweichen/ XXXVII.
Agricola, *Martinus*, N. A. confundirt Tonos
 & hemitonia, CXX.
Ai raggi d'un volto, *Aria*, 182.
Alardus, N. A. de *Modis*, LXVIII. LXXI.
 LXXIV.

Alcmanus, N. A. de *Phrygio*, LXVIII.
Allabreue, 58.
 - wird in Cantaten gebraucht/ 60.
Alltags-Ton/ 40.
Alt-Zeichen/ warum es fremd? 136.
Alypius, N. A. wie er die *Modos* vorträgt/
 XLIX.
 - was uns sein Noten-Buch lehret/ LXVIII.
Ambitus, was er erfordert/ XXXVII.
 - muß erfüllt werden/ 16, 28, 33.
Ammonius, de *Aristoxeno*, LVII.
A mol, Exempel daraus/ 10. 116.
Anfang/ wie er seyn muß/ 196.
Anschlagen/ das öfttere bey einerley Griffen/
 wie es zu menagiren/ 13/ 37.
 - wo es gut/ 29.
Anticipatio Signaturæ, 166.
Applicatio der Finger/ 118.
Apulejus, N. A. de *Lydio*, LXXI.
Aquavivus, N. *Ducis & Ant. Mus.* LXXXIV.
Aretinus, *Guido*, vom Unterscheid des *Musici*
 und Sängers/ XCII.
Argumenta Distinctionis & Perfectionis wo
 sie zu suchen/ CXII. (w)

St 3

Ario:

Ariosti, N. A. bringt *Allabreuen* in Cantaten an/60.

- setzt viel aus dem Fis, 77.

Aristides Quintil. de *Tetrachordis*, XLIX.

- de *Modis*, LIV.

- de *Aristoxeno*, LVII.

- de *differentia Toni & Modi*, LXV. LXVIII.

- LXIX. LXXII. LXXIII.

- de *Generibus*, LXXXIII.

- de *Transpositione*, CXV. CLVIII.

Aristoteles, de *Aristoxeno*, LVII.

Aristoxeni laudes, und 28 Autores die von ihm handeln/ LVII.

- de *numero Modorum*, LXXXIII.

- de *Dissonantiis*, CLVIII.

Aroma musicum, quid, XLV.

Aron, N. A. des *Ayguino* Meister/ CXX.

Artusio, N. A. de *Generibus Harmon.* LXIII.

Athenæus, de *Aristoxeno*, LVII.

Atrium Falsi, de *Generibus Musices*, XCI.

Augen/ gebens nicht so wohlfeil als die Ohren in der Temperatur/ 241.

Aulus Gellius, de *Aristoxeno*, LVII.

Ausleger/ unmusicalische/ LXX. LXXV.

Ausweichungen/ alle können eben nicht in einem Exempel jederzeit vorkommen/ 16. vid. *Ambitus*.

Auszierungen/ wo sie statt haben/ und wo nicht, 33/36/48/57/99/255.

Ayguino Bresciano, N. A. *confundit Tonos majores & minores &c.* CXX.

VIXXX

Boethius, de *Modis*, XLIX. LI. LV.

- hat nichts de *locatione hemiton.* LVII.

- gibt zu/ daß die Erhöhd- und Erniedrigung des Klanges *Modum* mache/ LXXVII.

B, dur, seine unrichtige *Intervalla*, CXI.

- hat etliche gleiche *Proportiones* mit Fis, CXII. (σ)

- Prob. Stuck daraus mit 2 Clavieren/ 50. - ein anders/ 168.

B, mol, Exempel davon/ 58/178/184/185.

B, vor der Note will *tertiam majorem* haben/ 57.

- wie es verdoppelt wird/ 248.

B, quadratum, wie es zu gebrauchen/ 246.

Babel/ ein berühmter Clavicymbalist/ XXX.

Bacchanten-Lied/ wird in alle *Modos* zum Beweis transponiret/ CXXVI.

Bacchius, N. A. ein Verleiter/ XLIX. LVII.

- urtheilt recht von den *Modis* nach der Höhe und Tieffe/ LXIX.

Bachelbel/ oder Bachelbel/ ein berühmter Organist/ XXII. CLXXVII.

Barre, la, N. A. verändert oft die Schlüssel/ 32/79/168.

Bässe/ etliche leiden nichts buntes/ 33.

Basso continuo I. continuiret nicht stets/ 52.

- macht selbst *Resolutiones*, 16.

- wird gerne doppelt oder Octaven-weis gespielt/ 17/33/37/76.

- enthält bisweilen auch Ober-Stimmen/ 20.

Batemens, wie der Klang dabey zu unterscheiden/ CLIII.

Beda *venerabilis*, vom Unterscheid zwischen einem *Musico* und Sänger/ XCII.

- von der Würdigkeit der *Musie*/ XCVIII.

Bertouch/ fehlet dem Orchestre, CLXXI.

Beziefferung/ ohne/ 154/157.

Bimler/ oder Bümmler/ N. A. bringt *allabreuen* in Cantaten an/60.

- setzt viel aus dem Fis, 77.

Bindungen/ 61.

Boethius, de *Modis*, XLIX. LI. LV.

- hat nichts de *locatione hemiton.* LVII.

- gibt zu/ daß die Erhöhd- und Erniedrigung des Klanges *Modum* mache/ LXXVII.

- *de Pythagoraeis*, CXXV. not.
- sorgte vor die *Genera*, CXXXII.
- Bona dies, N. p. wer so geheissen/ LXXIII.
- Bottari, N. A. 182.
- Brechen / der Accorde / 41/51/48. vid. *Harpeggio*.
- Brouilliren / ist gemein / 143.
- Brunmüller / N. A. 161, 179.
- Bryennius, wie viel *Modos* er haben will / LXXIII.
- Buliowski, N. A. 240.
- Bussy, von veränderlichen Sachen / 242.
- Buxtehude / ein trefflicher Organist / XXII.

C.

- C, das dreystreichene / wollen viele aus dem General-Baß bannen / 147.
- Cadences, in die Septime und Secunde was davon zu halten / 33.
- Calculi Modorum in diatono, CX.
- in chromatico, CXLI.
- Calvisius, N. A. sein Ausspruch von Bewegung der Affecten per Modos, LXXV.
- Catullus, *de Phrygio*, LXVIII.
- Calvör, N. A. ein grosser Musici-Freund / XCIX.
- seine Meinung *de elementis & materia Mus.* CIII.
- *de Transpositione in Octavam*, CLVII.
- Canoniquement, was es bedeute / 153.
- Cantable, von es die rechte Hand machen / was einer allein spielt / 21/41/90. 223. sq.
- die linke auch / 64.
- Cantor-Wahl / lächerliche / XV.

- Cardanus, *de Organo*, XXIV.
- von der Höhe und Tiefe, LVI.
- von ungeschickten Practicis, XCII.
- Cdur, wie viel verdächtige Intervalla es haben / CXII. (r)
- kommt mit E überein in diatono, *ibid.* (6).
- differirt von E in chromata, CXLIV.
- Exempel / 18/126.
- ist der allgemeinste Ton / 129/214.
- wird exulirt / 241.
- gehört den Dorff-Organisten / *ibid.*
- Censorinus, *de Pythagora*, XCV.
- Charlataneria Musicorum, XVII.
- Chordarum Demonstratio, XLVIII.
- Chordæ, *essentiales, naturales, necessaria*, XLIII.
- *elegantiores*, XLIV.
- wie sie sich alle in einer Zeile befinden / CXXXV.
- Chordis, aus wie vielen die alte Music bestand / LXXXVI.
- Chroma, *quid*, LXXXIII.
- duplex, wie es verdoppelt wird / 219/221/244/245/248.
- simplex, wozu es dienen könnte / 242.
- warum / 246/246.
- Chromaticum Genus, non fictum, LXXXIX.
- wie viel terminos differentiales es in einem Trachordo habe / *ibid.*
- Cicero, moquirt sich über den Aristoxenum, LVII. (b).
- Cirkul / ist unmöglich zu machen / CLX.
- Quintarum, wie er beschaffen / CLXI.
- musicalischer / wer davon geschrieben / 41/46.
- Cisdur, wie seine Intervalla bestellet / CXL.
- Exempel / 96/230/234.
- läßt sich besser mit BD als EC exprimiren / 232/234.

Cis

Cis mol. Kommt im *D dur* vor/ 29.

- Exempel/ 92.
- Kommt im *Fis mol* und *dur*, 95.

Exempel/ 226.

- läßt sich in *A* und *E dur* sehen/ 95.

- Item, in Arien/ 229.

Claves, Signata. Organisten müssen fertig darinnen seyn/ XXXVII.

- wechseln im General-Baß oft ab/ 32/ 68.
- *chromatica*, sind ein schmaler Steg/ 88.
- wie viel zur Octave bey *commatischer* Eintheilung gehören/ 251.

Clavier ist ein *Organum*, XXIV.

- ein *chromatisches* oder vielmehr *commatisches*/ 250.

Clausulae *primariae, secundariae, & tertiariae*, 33.

Cleonides, wo er gewesen/ LX.

Cluverus, de Anima Harmonia,

- ein *Musicus pictus*, LXXXIII.

Coagmenta, leidet keine *hiatus*, LXXXVIII. No. 2.

Comesta, was es bedeute/ und wo es zu gebrauchen/ 33/ 41/ 84.

Commata, sind *sensibles*, CVI.

- wie viel ein *tonus* und *hemitonium* haben/ 250.

halber drittel/ viertel und siebtel commata, 253.

Commatische Eintheilung einer Octave, 251.

Componiste/ darff nicht alles spielen/ was er seht/ 238.

Concert, was dabei zu beobachten/ 255/ 256.

Constitutio, muß a *Modo* unterschieden werden/ LXIV.

- kan nicht alle Wunder verrichten/ LXVIII.

Conti, N. A. verändert die Schlüssel häufig/ 32.

- braucht *cis* und *fi* stark/ 229.

Continuo; *non semper continuo*, 52.

Contra Subjecta, 147.

Copisten, ihre Unbedachtsamkeit/ CXVIII.

Corelli, N. A. wegen *E dur*, 201.

- wegen *Fis mol*, 207.

Correspondence/ der *musicalische*/ CLXX.

Corollaria, *supra differentiam Modernum*, CXII.

Couffer, N. A. seine *Opera Japon*, 56.

Creuz/ vor der Note/ will *Tert. min.* haben/ 57.

- Muchmassung von dessen Erfindung in der Music/ 245.

Creuze/ grov vor einer Note/ 219/ 221/ 244.

Croulaz, N. A. de *Modis*, LXIX. LXXVI.

- de *Diadromis*, CLV. not.

Crugerus, N. A. vom General-Baß/ IX.

- in *puncto fidi*, LXXXIII.

Cyclia, *Modus musicus*, LXXIV.

D.

Dativus, macht Organisten/ XVIII. LXI.

Deutlichkeit beyim *Accompagnement*, wie sie zu befördern/ 25.

Diatonium Genu, XLIII. LXXXIII.

- wie viel es *terminos differentiales* im *Tetrachordo* habe/ LXXXI.

- warum aus selbigem *natura Modi* nicht beurtheilt werden mag/ CXXXVII.

Diatono-chromaticum Genu, CXLI. *vid.*

Typus pag. 41. *Præf.*

Diatoni Musici, I. XXXIII.

- Anmerkung vor sie/ CXXXIII.

Diapason, wie es von der Octava unterschieden/ CXXXIII.

Diazeugsis, *quid*, LXXXVII. n. 4.
D dur, wie seine Intervalla beschaffen/ **cxI**.
 - **Exempel**/ 26/ 134.
Dies, *quid*, LXXXVII.
Discretamente, was dabey zu *observiren*/ 176.
Disdiapalon, LXXXV.
Dis dur, Anmerkung über die Unrichtigkeit der
Intervalorum dieses **Modi**, **cxI**.
CXII. (v)
 - **Exempel**/ 42/ 44/ 158.
 - kommt im **H dur** vor/ 84.
 - **mol**, **Exempel**/ 54.
 - auf zweyerley Art notirt/ 174.
 - kommt im **D dur** vor/ 29.
 - wie auch im **G mol**, 185.
 - warum es nöthig dessen Notirung auf zwey-
 erley Art zu kennen/ 177.
Distinctionis Argumenta, sind *ex Proportione*
 zu machen/ **CXII**. (π)
D, mol, **Exempel**/ 2/ 102.
 [consonans,]
Ditonus, [dissonans,] in welchen *Proportio-*
nem sie bestehen/ LXXXVIII. n. 2.
 - *incompositum*, wie es zu nehmen/ LXXXVIII.
 not. b)
Donart, N. A. von der menschlichen Kehle,
CXII.
Dorff-Organisten-Ton/ 241.

E.

Ebner/ **Wolffg. N. A.** vom General-Baß/
IX.
Eben/ das musicalische/wo? **xxix**.
E dur, von seinen Intervallis, **cxI**.
 - **Exempel**/ 70/ 198.

Ehren-Pforte/ musicalische/ will nicht fort/
CLXXIII. seq.

Elementa Modi; XLVIII. LXXII.

- *Octava*, CIII.

Embaterii Modi, LXXIV.

Emendatio des Claviers reicht nicht zu/ 240.

E mol, **Exempel**/ 70/ 198.

Emphasis der Noten/ ist wohl zu merken/ 202.

Enharmonium genus, *vid Typus*, wie viel ter-
 minos differentiales es im Tetra-
 chordo habe/ LXXXIX.

Engeland/ was in Musicis daher zu hohlen/
XXX.

Epicedia, aus welchem *Modo* man sie setze/ LXXI.

Epithalamia, welcher Ton ihnen gewidmet war/
LXXI.

Euclides, *de veteribus*, XLIX.

- *de Generibus* LIII. LXII.

- *de Aristoxeno*, LVII.

- *de Effectibus Moderum*, LXIX.

- *de Tono*, LXXII. CII.

- *de Transpositione*, CXV.

- *de Dissonantiis*, CLVII.

Euripides, *de Phrygio*, LXVIII.

Executio in der Music/ wie viel daran gelegen/
 177.

Exempla practica in *Genere enharmonio*, 252.

Ex tempore, wie darauf gepocht wird/ 143.

- wie solches Vochen zu mindern/ 218.

Extemporisiren muß ein Meister können/ 225.

F.

Faber Stapulensis, von der Höhe und Tiefe/ LVI.

- *eius definitio Modi*, *ibid*.

• vom Unterscheid eines *Musici* und Sängers/
XCII.

Fabricius, Joan. Alb. de Aristide Quintil. XLIX.

• de *Aristox.* LVII.

• de *Cleonide*, LX.

• de *Alardo*, LXXI.

Fabricius, Wernerus, de Basso Contin. IX.

Fahsius, N. A. XCIX. *vid. Atrium.*

Fa, mi, oder *fammi*, was es heisse! CVIII.

Fantaisie, muß frey seyn/ 225.

Gaust; Fertigkeit! 142.

G dur, wie sich seine *Intervalla* verhalten/ CXI.

• kommt mit A überein in *diatono*, CXI. (o)

• differirt mit A, in *chromatico* CXLIV.

• Exempel/ 22/ 130.

• hat was sonderliches/ 233.

Ficta Musica, LXX. *seq.*

Singitrees; ist nichts in den *sonis*, aber wohl in
Solmisatione, LXXX.

Fis dur, seine unrichtige *Intervalla*, CXI.

• hat etliche gleiche *Proportionen* mit B, CXII.
(o)

• Exempel/ 86/ 220/ 221.

• *mol.* Exempel/ 74.

• wer gerne daraus sehet/ 77.

• Exempel/ 204.

F mol. Exempel/ 38/ 150.

Follianus, Ludovicus, wird corrigirt, 253.

Franchinus, verstund die *Moden*; Lehrer nicht/
XLIX.

• wird *reprimendirt*, LXIV.

• de *numero Modorum*, LXXIII.

Franchreich; was es in der *Musik* praxirt,
XXX.

Franzosen; ihr *Gleis* und andere gute *Eigen-*
schaften im *Spiele*/ 180.

Fredegunde; *Opera*, weigert H dur, 219.

Fröberger; ein berühmter *Organist*/ XXI.
CLXXVII.

Fugen; in einer *Triel*; ob sie auf dem *Clavier* zu
imitiren/ 149.

Fulgentius, de Aristoxeno, LVII.

G.

Gafforus, De Aristox. LVII.

• kriegt einen *Lebitten*/ LXII. *vid. Franchinu.*

Gasconter; *musicalische*/ XL

Gaudentius, N. A. wie er seine *Sachen* vorträgt/
XLIX. LXIX.

Gavotte, wird *per transpositionem* sein *Memus*,
CXXIII.

G dur, von seinen *Intervallis*, CXI.

• Exempel/ 30/ 32/ 138.

• *Mr. St. Lamberts* Meinung davon/ 141.

Gehör; läßt in gewissen *Stücken* mit sich han-
deln/ 241.

General-Baß; wie er verachtet wird/ VIII.
XIV.

• 10. *Antores*, die davon geschrieben/ IX.

• was er für *Nutzen* auf der *Orgel* habe XXV.
Solo, 6.

• darff nicht allemahl in *Spanischen* *Tritten*
einhergehen/ 8.

• auch nicht zur un rechten *Zeit* verbrämet wer-
den/ 24.

• worin sein *Haupt*; *Besen* beruhet/ 142.

• wie sein *Character* zu erhalten/ 197.

Genera, Musices, *vid. Typus*, LXI. LXI. *seq.*
LXXXIX.

• wie einfältig davon geredet wird/ XC.

- ihre sind deep/ und die Alten wolten nur eins gelten lassen/ cxxxii.

Genitivus macht schöne Organisten/ xviii.

Genus spissum, lxxxviii, No. 2.

Geschwindigkeit/ was dabey zu erinnern/ 137. vid. **Gaußfertigkeit**.

Gibelius, N. A. de *Transpositione*, cxv.

Gis dur, wie viel verdächtige *Intervalla* es hat/ cxii. (7)

- **Exempel**/ 46/ 164.

- **mol**, **Exempel**/ 62/ 157/ 186.

- kommt im **D dur** vor/ 29.

- auch im **H dur**, 84.

- warum es auf zweyerley **Notirungs**-**Art** befaßt seyn müsse/ 177.

Glareanus, N. A. ist nicht auf dem rechten **We**-**ge** gewesen/ xlix.

- hat die **Hemitonen**-**Quackeley**en am ersten unter Leute gebracht/ lx.

- will nur vor einem **Genere** hören/ lxxii. cxxxii.

- wie vieler **Modos** hat/ lxxiii.

Glaß-**Klang**/ cxxiii, cxlix.

Gmol, **Exempel**/ 6/ 108.

Gradus, elf in der **Octave**/ warum nicht zwölf/ xlvi, xlvii, cxxiv.

- lassen sich alle in einer **Zeile** anbringen/ cxxxv.

- sind alle zwölf **nothwendig**/ cxxxvi.

Gravitas & **acumen**, ändern **Modum**, liv. lxvii, cl.

Graupner/ N. A. seine **Partie** aus dem **Dis**, 45.

- vom **Unterschied** in **Hand**- und andern **Sa**-**chen**/ 143.

Grünwald/ Sen. ein großer **Virtuose**/ 176.

H/ warum man es lieber als **groß** **Creuze** ge-
brauchen wolten/ 177/ 221.

- dessen **eigentliche** **Bedeutung**/ 246.

Hacken/ mit beyden **Handen**/ wo es zu **spahren**/ 37/ 217.

- wo es **nöthig**/ 9/ 25. vid. **Synop**.

H die, *Tertia nimis major*, cxi.

H dur, seine **unrichtige** **Intervalla**, cxi, cxii.

- **Exempel**/ 82/ 215.

Hamburg/ ist eben nicht die ganze **musicalische** **Welt**/ xxviii.

Hand/ die rechte/ wo sie nichts machen darf/ 229.

Hand-**Sachen**/ **Frantzösische** werden **recom-**
mendirt/ 136.

- sind anderer **Art** als der **General**-**Baß**/ 142.

- wolten **geübt** seyn/ *ibid*.

Harmatejus, *Modni musicus*, lxxix.

Harmonia, *pro Genere enharmonio*, lxxxix.

Harmonie/ **hören** und **aussfüllen**/ **wer** es **kann**/ 142.

- die **Seele** soll **lauter** **Harmonie** seyn/ lvii.
not. vid. Mothe.

Harmonisches **Wesen**/ was man demselben
zusethet/ cxxvi. *not. vid. Musical*.

- **Denckmahl**/ wird **corrigirt**/ cxxxvi.

- wie viel es **Titel** hat/ clxvii.

- wird **carpire**, 239.

Harpeggio, 17/ 44/ 45/ 77/ 99/ 114/ 137/ 212/ 217.

Harpocratus, *de Aristoxeno*, lvii.

Hase/ N. A. *Austsolmisat*, cviii.

Heinchen/ N. A. vom **General**-**Baß**/ ix.

- wegen des **Circels**/ 4.

- seine **Sachen** sind **schön**/ 229.

- ein *Satz* von ihm mit *XX* vor einer Note 245.

Hemitonis, quid, LXXXVII.

- *Salina sententia, ibid.*
- sind keine halbirte Töne/ *LXXXVII.*
- wie vielerley/ *CVII. CVIII.*
- bedeuten nichts mehr als die übrigen *Intervalla, LV.*
- werden, in *diatono* mit Augen und Ohren verglichen/ *CXL.*
- in *chromatico* mit dem Puls/ *CXLVI.*
- enthalten ein *aquivocum, 188.*

Hemitonii locatio, wo ihrer nicht gedacht wird/ XLIX.

- unnütze *Invention, LI.*
- woher das Mährlein entstanden/ *LXXVI.*
- kan keinen *Modum* machen/ *LII.*
- ist keine *causa* sondern ein *causatum, LIV.*
- wer sie erdacht/ *LX.*
- schließt nicht richtig/ *CI.*

Hemitonii majoris, definitio & proportio, CII.

- wird *cum minori* confundirt, *CXX.*

Hemitonium majus, wie viel/ und welche Modi es gar nicht haben/ CXIX. (s).

- wie viel/ und welche es doppelt haben/ *ib. (g)*
- wie viel/ und welche es mit einem einfachen bestellen/ *ibid. eod.*
- ein hemitonium hat so viel zu sagen als das andere/ *CXXXIV.*
- ein jedes der 12 hemitoniorum ist ein *Orisignal/ CLXI.*
- ob sie alle gleich groß seyn müssen/ *CLII.*
- *negatur ibid. & CLXIII.*

Hemitonium minus, wie viel/ und welche Modi es nicht haben/ CXII. (y)

- welche *Modi* es doppelt/ und wo sie es führen *ibid. (d)*

- welche es einfach/ und wo sie es angebend *ibid. eod.*

Zendel/ N. A. seine Arbeit will gespielt seyn/ XXXIX.

- ein schöner *Satz* von ihm/ aus dem *Fmol, 41.*
- aus dem *Gis dur, 167.*
- seine Sachen sind zu preisen/ 229.
- ein *Satz* von ihm mit *XX* vor einer Note 244.

Histoire de l'Academie Roy. des Sciences, was sie von den hemitonis hält/ CII.

Hoch und niedrig/ in der Music/ will viel sagen/ CXLVII.

Horatius, de Phrygio, LXVIII.

Hormius, Modus musicus, LXXIV.

Huygens, von 31. Theilen der Octava, 254.

Hypate hypaton, LXXXVI. n. 2.

Hypate meson, ibid. eod.

Hypatos quid, ibid. eod.

Hyperboleus nervus, quis, ibid. n. 5.

I.

Jason, Opera, 56.

Ignorant, wird im Amt einem Dietwofen gleich geachtet/ XX.

Imitatio, mit der rechten Hand 16. 41.

- wie weit sie gut zu heissen/ 149.

Informatio, ob man dabey allezeit seine eigene Arbeit gebrauchen soll/ 136.

Intervalla, sind nach der Proportion, nicht nach den Signis zu beurtheilen/ XIX. 221.

- wie viel überall/ *CI. CVII. CXXXVII.*
- richtige/ welche *Modi* damit versehen/ *CXII. (g)*

schis-

- *schismate abundantia vel deficientia* sind nicht zu ändern/ *cxlv.*

Intervallorum Specificatio, *cxxxvii.*

Incomposita, *Intervalla*, wie sie zu verstehen/ *lxxxviii. n. 2. not. b)*

Jonlius, de Aristox. *lviii.*

Jordanus Bruno Nolanus, de Circulo &c. *clx.*

1) *Jubal's Music*, ob sie nicht *artificialis* gewesen/ *xciv.*

2) *Jubal* wird vor: *Pythagoram* gehalten/ *xcvi.*

K.

Keiser/ n. A. fehlet dem *Orchestra*, *clxxi.*

- seine *Oratoria &c.* werden *recommende*/ *45.*

- wegen *A dur*, 69.

- wegen *E dur*, 73.

- wegen *A mol*, 81.

- wegen *F dur*, 132.

- *Dis dur*, 161.

- wegen *H dur*, 219.

- wegen *Cis mol*, 229.

- wegen des *b quadrati*, 246/ 247.

Keiser/ ein Künstler auf der Flöte/ 238.

Kircherus, Musicus pilius, *lxxxiii.*

- wegen des *Circuls* in der *Musik*/ 4.

- wegen des *Claviers* Verbesserung/ 240.

Kirchmayer/ wie er die Worte; Idea boni Organadi übersetzt/ *vii.*

Klang/ wann dem tiefsten der größte numerus gehört/ und wann man es umkehrt/ *cxlix.*

- wie er im gewissen Verstande zu betrachten/ *clii.*

- ob der *numerus* ihn/ oder er den *numerus* macht/ *vid. Zahlen. it. Numerus.*

- der eine bewegt mehr als der andere/ *clvi.*
Kleinigkeiten/ dienen zur lahmten Entschuldigung/ 94/ 249/ 250.

Kuhnau/ N. A. vom *General-Baß* eines *Organisten/ I.*

- von unbrauchbaren *Virtuosen/ xvii.*

- von guten *Subjectis*, die man nicht hervorziehet/ *xxi.*

- von *Sinns Temperatur/ cxlv. not.*

Künsteleyen/ wo sie keinen Raum finden/ 33/ 36/ 37.

Küster/ hat den Rang über den Organisten/ xv.

L.

Laertius, de Aristoxeno, *lvii.*

Lambert, Mr. de St. n. A. vom *General-Baß/ ix.*

- de *Modis*, *xliii. cxxxiii.*

- vom *Fis mol*, 207.

- vom *H dur*, 219.

- de *Tonis*, 242.

- wie er mit den *Signis* umgeheth/ 248.

- sein *Raisonnement* vom *General-Baß* der zur Unzeit verbrämet wird/ 255.

Lebens-Beschreibungen/ welche man besigt/ und welche man verlangt/ *clxxviii.*

Leser/ sein Portrait, 256.

Licentiatius Musices, 250.

Lichanos hypaton, quid, *lxxxvi.*

Lied/ so oft es gesungen wird/ so oft klingt es
anders/ *CLIX.*

Ligaturæ, 20/ 61.

Limma, *quid*, *LXXXVII.*

- wie vielerley/ *CVII.*
- minus, wie viel *Modi* und welche es führen/
CXII. (α) *CXLI.*
- majus, wie viel und welche *Modi* es haben/
ibid. (β)

Livre ouvert, wie darauf gepochet wird/ 143/
238.

Locatio hemitonii, ein non ens, *CXXXI.* *CXLII.*

Legistica harmonica explicatio, *CXXVIII.*

Lose/Jun. ein Virtuose/ 238.

Lucianus, *de Lydio*, *LXI.*

Lydius, wie er vorgestellt wird/ *L.*

- ein Schwengel/ *LXXI.*

M.

Macrobi, *de enharmonia dura sententia*, *LXII.*

Majer/N. A. *de Signis*, 170.

Majoragius, N. A. *de Lydio*, *LXVIII.*

Mangel an Zeichen/ wie ihm abzuhelfen/ 240.

- vid. *Signaturen.*

Manieren/ wo sie sich nicht schicken/ 47/ 90.

- wo sie sich schicken/ 64/ 80. 242.
- in der linken Hand/ 242/ 207.
- in der rechten Hand/ 99/ 127.

Marcelli N. A. eine Picce von ihm aus dem *F*
mol, 154.

Masciti, N. A. wegen *Dis dur*, 45.

- wegen *Fis mol*, 77/ 207.

Maximus, *Tyr. de Modis*, *LXXIV.*

Meibomius Marcus, *de enharmonia*, *LIII.*

- *de Aristox.*, *LVII.*

- *de Cleonide*, *LX.*

Meister von *Suffiance*, wie der Proben-*Pro-*
cess mit ihnen vorzunehmen/ 237.

Melante, N. A. per *Anagr. Telemann*/ *quod*
vide.

Menagius, *de Aristox.*, *LVII.*

Menschen/ Stimme/ ein Wunder/ *CXLII.*

Mensennus, wegen der gebrochenen *Instrumen-*
te/ 254.

Mesos, *quid*, *LXXXVI.*

Meß/ *Βολη*, *quid*, *CXV.*

Meursius, *de Aristox.*, *LVII.*

- *de Cleonide.*

Mi, *fa*, *CVIII.* *CXLVI.*

Mittel/ ein kleines/ zur Befriedigung der *Au-*
gen in signis Muscis 241. *sq.*

Modi Tonici XLIII *dependere* nicht von *Hemi-*

- *tonis*, sondern dieses von ihnen/ *LIX.*
- fünf/ *line hemitonii* *maj.* *CIV.*
- vier/ die nur eins haben/ *CV.*
- drey/ die zwey haben/ *CVI.*
- sind auch *in diatono* unterschieden/ *CX.* auf
ser zween/ *CXII.* (μ) *CXXV.*
- müssen *ex chromatico* beurtheilet werden/
CXXXI.
- *embaterii*, *LXXIV.*

Modorum accidentia, *XLVIII.*

- *definitio*, *LV.*
- *doctrina*, *XLIX.* *LXXVIII.*
- *exempla*, die nicht *pro vocis loco* stehen
LXXIII.
- *numerus*/ vor *Altus* ungewiß/ *LXXIII.*

Modulatio, *facit Modum*, *LXXI.*

Moduliren/ siehe *cantable.*

Modus, was jeder für *Chordas* habe/ *XLIII.*

- heist bey *Boethio* lieber *constitutio*,
LXIV.

- was eigentlich darunter zu verstehen/ *LXIV.*
LXV. LXVII.
- ist in seiner eigenen Bedeutung ganz was
anders als *Tonus*, *LXV.*
- siehe *Modularis*.
- hatte ganz andere *raisons* bey den Alten/
LXV. in not.
- heist auch wohl *modus*, *LXVI.*
- wird/ nach heutiger tonischen Bedeutungs/
per transpositionem verändert/ *CXXII.*
sq. CLI.
- *Cyclia*,
- *Harmatejus*,
- *Hornius*,
- *Hypothorus*,
- *Orthius*,
- *Parænius*,

LXXIV.

Möhlmanns/ *Cloten*/ 162.

Montoni, ein enharmonischer Componist/ 252.

Mores *musici*, *quid*, *LXIV. LXV. LXVII.*- *Musicorum quorundam*, *CLXXXI.*

Morhoff/ wegen der Kleinigkeiten/ 250.

Mossi, N. A. Giovanni, wegen *F mol*, 157.- wegen *Dis mol*, 185.- wegen *E dur*, 203.- wegen *H mol*, 214.- wegen *H dur*, 216.- wegen *Cis mol*, 227.Mothe, la, le Payer, N. A. de fine *Musices*,
XLV.- *quod anima sit Harmonia*, *LVII.*- vom Jubal/ daß er der Pythagoras, *XCIV.*Mouvement, eine andere Sache als *Tact*/ 176.Musik-*Ehre*/ muß verfochten werden/ *XIX.*Musica, *artificialis*, *XCIV.*- *frigida*, *XCII.*- *ficta*, *LXXIX. LXXX.*- *naturalis*, *XCIV.*

- *occidentana*, *XCIII.*
- *practica*, *XCIV.*
- *theoretica*, *XCIV.*
- *vulgaris*, *CXIV.*
- ihre schöne und wahre *pradicata*, *CLXXV.*
- *Musicalische Ehrens-*W*orte*/ wie es damit
steht/ *CLXXIII. sq.*
- weisen/ ist vom harmonischen zu unterschei-
den/ *CXXIV. not. CLXIX.*
- *Musici*, Ungelehrte werden vom *Cardano* berüh-
ret/ *XCH.*
- berühmte/ warum man sie nicht *Messieurs*
nennet/ *CLII. not.*
- ihre Säumseligkeit/ *CLXXX.*
- unnatige/ wie sie beschrieben werden/
CLXXX.
- *Musicus*, wie weit er von einem Sänger oder
Spieler zu unterscheiden/ *XCH.*

N.

Nachgeben/ im musicalischen Verstande/ wer
es kan/ 142.Neidhards Gedanken von den sogenannten
fremden *Modis*, *XXVII. 95.*- de *Ditons* *incomposito*, *LXXXIII. n. 2.*- de *Temperatura*, *CXLV. 241.*- de *Intervallis*, 251.

- seine Erfindung/ 253.

- ob man eine reine *Scala* haben könne/ 254.Neunsechzehnteil/ *Tact*/ warum man
ihn gebraucht/ 170, 171.Nere diazeugmenon, } *LXXXVI. n. 4. 5.*

- hyperboleon,

Nieder/ Sach sen/ was sie gebündiget haben/
XXVIII.

Nieder/ N. A. vom General- Bass/ IX.

Nivers, N. A. de numero Intervallarum, CL.

Nona, wie sie mænnerlich zu resolviren/ 80.

minor, auf eine sonderliche Art/ 157.

Noten/ Druck/ was ihnen fehlt/ LXXI.

- Buchs/ Vergleichung/ 105.

Notirung/ ansehbiger/ der fremden Tone/ 37/
89/ 219/ 221/ 239.

Nouvelles, de la Republ. des Lettres, von zufälli-
gen Dingen/ XLVIII.

Numerus, macht keinen Klang/ CLIII.

- vid. Klang & Zahlen.

O.

Octava, ihre Erhöhung giebt eine andere Spe-
ciem, L/V.

- behält den Rahmen par complaisance, ob
gleich mehr als 8. soni darinn befindlich/
LXXXVII. n. 2.

- qua Proportio, wie mancherley? CVII.

- Transpositio in Octavam giebt nur eine kleine
Veränderung/ CLVII.

- diatona ist kein Diapason, CXXXIII.

- in 31. Theile getheilet/ 253.

Octaven/ Virtuosen/ 69/ 229.

Ohren/ ihnen wird adieu gesagt/ CXXVI.

- müssen zu Rath gezogen werden/ CLXIII.
253.

Opfern/ Hamburgische haben credit, XIII.

Orchestra, das forschende/ oder die dritte Er-
öffnung/ wird recensirt/ CLXXI.

Ordre, musiciens du premier, CLXVII, 149.

Organiste/ darf im General/ Das nicht sol-
pern/ I.

- musicalische achtet man/ II. 31. 33.

- was dazu gehört/ XII.

- wie sie beschrieben werden/ XV.

- mancher verdiente Capellmeister zu seyn/ XX.

- wie er exercirt seyn soll/ XXXVII.

- was man unter der Organisten Benen-
nung alles begreift/ XXIV.

- wenn er kein Sanger noch Musicus ist/
XCII.

Organisten/ Amt/ warum es so schlecht be-
setzt/ XI. XII. XLII. XV.

- ist in Stümper- Händen/ XVII.

- wie es zu ehren/ XXI.

Organædi, idea boni, wie es wohl übersetzt
wird/ VII.

Organum, wie weit sich die Benennung eigen-
lich erstreckt/ XXIV.

Orgel, Fehler/ und Organisten Fehler sind
verschiedene Dinge/ 236.

Orgeln ohne Organisten/ VI.

- warum sie nicht so temperirt als Clavier/
CLXIV.

Orthius Modus, LXXIV.

Ottava, alt/ 12/ 13/ 36/ 152/ 212.

- mit beyden Händen/ 24/ 113/ 115.

P.

Paramefe, LXXXVI. n. 3.

Paranete diazeugmenon, ibid. n. 4.

- hyperboleon, ibid. n. 5.

Parænius, Modus, LXXIV.

Parhypate hypaton, LXXXVI. n. 2.

- meson, ibid. n. 3.

Pausen/können einen auch gewisser massen auf die Sprünge helfen/ 65.

Perfectionis musica Argumenta, sind ex Proportionem nicht zu hohlen/ CXLII. (π)

Phrygius, Meinungen davon/ LXVIII.

Pietri Musici kriegen ihre lection, LXXXII.

Plutarchus, de *Aristox*, LVII.

- de *Modis*, LXXIV.

Policianus, de numero *Tonorum*, LXXIII.

Porphyrius, de *Aristox*, LVII.

- de *Phrygio*, LXVIII.

- wie viel *Modos* er statuiert, LXXIII.

Porlenna, *Drama per Musica*, hat sonderliche Gälle/ 56.

Praxis, wo sie zu suchen/ XLII.

Prætorius, N. A. de *Modis*, LXXI.

Prellissimo, Anmerckung darüber/ 136.

Presto assai, 229.

Prinz/ N. A. was er vom General-Baß hält/ VIII, IX, XXXVII.

- de *Modis*, LXXI.

- de *Proportionum Doctrina*, xcvi.

- de *Ordine Tonorum & hemis*, cviii.

- de *signis chromaticis*, 236.

- von *Signaturen*/ 247/250.

Probe/ die Theoretische/ XLII, CLXY. vid. Prüfung.

Progressus, virios, 69.

Propertius, de *Lydio*, LXXI.

Proportion, des parties d'un Air, was die thut/ LXXVI.

Proportiones radicales, cx, cxxvi, cxxviii.

- copulata, ibid.

- welche Ordnung damit zu halten/ cxxix.

Proslambanomenos, LXXXVI n 1.

Prüfung oder **Probe**/ wie es damit zu halten/ III, v, vi, xv, xvi, xl, 225.

- wie die Theoretische anzustellen/ CLXY.

- wer ihr unterworfen/ 238.

- ob man einer schärffern gewachsen/ 237.

Prolemæus, de *Aristox*, LVII.

- wird vom *Salina* mit Recht corrigirt, CVI.

- de mutatione *Tonorum*, CLI.

Pythagoras, wo er und seine Schüler veteres heißen/ XLIX.

- de ratione *musica*, XCV.

- daß *Jubal* dadurch verstanden wird/ XCVI.

- verwirfft das Gehör ganz/ CXXV. noc.

Q.

Quack-salber/ der musicalische/ I, XVII.

Qualité rührt von einer gewissen Quantité her/ CLV.

Quart-Cadenzen/ wo sie zu dußden/ 33.

Quarten/ wie vielerley/ CVII.

- groffe / wie sie beschaffen seyn solten/ CXLIII, not.

Quinten/ wie vielerley/ CVII.

- falsche / wie sie beschaffen seyn solten/ CXLIII, not.

Quinten-Transposition, was sie für Veränderung gibt/ CLVIII.

Quinten-Virtuose/ 69.

R.

Rationes physica sind *mathematicis* vorzuziehen/ CXII. (o)

Recitativo, wie darin gestospet wird/ XXIV.

- die Notirung desselben ist der *inconveniente* nicht so sehr unterworfen/ 240.

Reinesius, *de Aristox.* LVII.

Reinlichkeit/ im Spielen/ 95/ 143/ 223.

Reisen/ ist den Musicis gut/ xxxiir.

Resignatio, macht Organisten/ xviii.

Rigaudon, *en Rondeau* X. LXXV.

Rückungen/ wie sie zu zieren/ 20.

- müssen rein herauskommen/ 61.

Rudimenta *Basifgeneralis*, f. Præfat.

S.

Saiten/ aus wie viel die Griechische *Instrumenta* bestanden/ LXXXVI.

Salinas, N. A. & Professor *musici*, handelt vom *Boethia*, XLIX.

- *de Modis*, LIV.

- *de Aristox.* LVII.

- vom *commate*, CVI.

- seine Meinung von gebrochenen Clavieren/ 251.

- von *subsemitoniis*, 252.

- wo er gelebet und was er geschrieben/ 253.

Sal *musicum*, XLV.

Sänger/ wie sie von den Musicis zu unterscheiden/ xcii.

- müssen favorisiret werden/ 142.

Sartorius, *Erasm.* N. A. beschreibt Organisten/ xvi.

Sauveur, N. A. seine Beschreibung des Klangeß/ CLII.

Scala *Modorum in diatono*, cx.

- in *chromatico*, CXXI.

Scaliger, *de Lydis*, LXXI.

Sceptici, werden beantwortet/ 237.

Schieds-Männer des Orchestre, CLXXI.

Schleuffer/ in der linken Hand/ 207.

Schlüssel-Veränderung/ xxxvii. 32/ 68.

Sciappius, seine Titel wegen der Satpreen/ III.

Secunda *minores*, brauch man in Frankreich
beym *Accompagnement* nicht

CLXVI. not.

Secunden-Cadenzen/ 33/ 137.

Septimen/ wie vielerley/ cvii.

- ihr Gebrauch/ 29.

- Cadenzen/ 33. 157.

- alle auf einem Blatz/ 40.

- können wunderliche Fälle haben/ 81.

Sexta & Quinta besammten/ 5/ 20/ 21.

Sexta major, wie es mit der darauf folgenden
Note gehalten werden muß/ 4.

- wie vielerley es majores und minores giebt/
cvii.

Sexten/ mögen mit der linken Hand gegriffen
werden/ 147.

Sexten-weiß/ zu spielen/ 77.

Sherard, *Giacomo*, N. A. wegen *Fmol*, 157.

Signa *chromatica*, was sie für Freude verur-
sacht haben/ 236.

Signaturen in der linken Hand/ vid. Voll-
stimmigkeit/ müssen in der Modu-
lation beygehalten werden/ 20/ 21/ 25.

- wie sie anticipiren/ 94.

- können nicht allemahl gerade über der Note
stehen/ 58/ f. 98.

- in generalen Verstande/ 188.

- es fehlt daran/ 189/ 239. vid. Mangel.

Singen/ wer solches nicht kan/ taugt nicht zum
Spielen/ 129.

Singkunst ist nicht *Musica*, xcii.

Sinn/ N. A. xcix.

- von seiner Temperatur/ CXLV, CLXIII.

Sinn und Meinung des *Autoris* muß getroffen
werden/ 144.

Sol.

Solmisatio, ein fingirtes Wesen/ LXXX.

Solmisatorum confusio, cxx.

Solmisiren/ wird proponirt, 157.

Sonata, vord Clavier/ 239.

Sonus, wie er zu begreifen/ CLII.

- *fixus*, wer es seyn könnte/ CLIV.

Sopater, de *Aristox.* LVII.

Sordini, Anmerckung drüber/ cxx. (r)

Species Octava, würck physicalisch/ LXVIII.

- wo die 2 andern in diatono gleich sehen/ cxxx.

Speer/ N. A. vom General-Baß/ ix.

Spiele/ simple, was dadurch verstanden wird/ 197.

Spissum, *Genus*, LXXXVIII. n. 2.

Springen ist eine Kunst/ 211.

Sprünge/ wie dieselbe tractirt werden/ 4/76.

Stadel/ Joh. N. A. vom General-Baß/ ix.

Stimmung/ des Instruments ist ein præsuppositum des Musici, 225.

Stobæus, de *Aristoxeno*, LVII.

Stolse/ N. A. de *Aeol.* o, LXXI.

Stolpern/ darff kein Organist/ I, XLII. 143.

Studiren/ was man spielen oder singen soll/ ob es gut/ 143.

Subjecta, *trope*/ 22/25-

- ob sie bey dem Accompagnement zu imitiren/ 149.

Subsemitonia, welche Salinas billiget/ 252.

Suffisance, wie ihr zu begegnen/ 237.

Suidas, de *Aristox.* LVII.

Survivances, Der Organisten Dienste/ wie gottloß man damit verfähret/ xviii.

Synecopatio Conventus, 5/25/ 217/ 218.

- mit beyden Händen/ 9/25/ 29/ 152/ 153.

Synemenon *Tetrachordon*, LXXXVIII. n. 1.

Syzigia remota, 172.

T.

Tact/ dreyhalber/ 18/20.

- Neunachtel/ 30/32.

- Zwöyvierthel/ 86/88/ 178.

- Neunsechzehnteil/ 168.

Tact/ schlagen/ was davon zu halten/ 84.

- wem es nicht zuschmmt/ 85.

- mehr davon/ 180/ 181.

- wo es nöthig/ 206.

Taglietti N. A. wegen *E dur*, 201.

Tatianus, de *Aristox.* LVII.

Telesman/ per anagramma Melante, N. A.

- wegen *E dur*, 203.

- wegen *Cis mol*, 229.

Temperatur/ XCIX. CXLIV. CXLV. CLXIII.

Termini technici, werden teutsch erkläret/ LXXXVI.

Tertie majores & minores, wie vielerley/ cvii.

Tertienweis zu spielen/ 13/ 16/ 20/ 21/ 29/ 33/ 37/ 45/ 48/ 64/ 73/ 77/ 95/ 217.

Tetrachordon, LXXXV.

- wie es beschaffen war/ LXXXVIII. n. 1.

- erst waren 4/ hernach 5. Tetrachorda, ib.

Theoremata de differentia Modernum in Diatono, cx1.

- in *chromatico*, ex *Scalis*, CXLII.

- ex *Calculis*, CXLIII.

Theoretische Organisten-Probe/ wie sie anzustellen/ CLXV.

Theoria, wird proponiret/ XLII.

Tigrino, *Oratio* N. A. seine *Definitio Modi*, LXVII.

- seine Worte vom Sanger und Musico, xcii.

M m 2

Titel/

Titel / warum man sie bey berühmten Leuten wegläßt / CLII. not.

Tone / alle auf einem einzigen Blat / 40.

- in einer Zeile / cxxxv. cxxxvi.
- in einer Reprise von einer Menuet, cxxxvi. not. b)
- warum man in allen beschlagen seyn muß / xxxvi. sq.
- die schwersten / 239.
- wie spielen aus vielen Tönen / die den Alten unbekandt waren / 241.
- pro. sonis, werden einem Gewebe verglichen / CLV.
- ihre Eigenschaften / CXLVII.

Ton / ein rare in Frankreich / 214.

- noch ein solcher / 219.
- einer hat vor dem andern was voraus / LXX.
- ist ganz was anders als Modus, LXII.
- was das Wort bedeute / LXXII.
- wie viel hemiconia er habe / LXXXVII.
- major, wie vielerley / CVII.
- in welchen Modis er drey-mahl zu finden / CXII. (n)
- in welchen zweymahl *ibid.* (g)
- in welchen einmahl *ibid.* (i)
- minor wie vielerley / *ibid.*
- in welchen Modis er viermahl / CXII. (n)
- in welchen drey-mahl / *ibid.* (λ)
- in welchen zweymahl / *ibid.* ead.
- müssen nicht vermischet werden / cxx.

Tonus incompertus, LXXXVIII.

τόπος, vocis locus, LXVI. LXXII. CIX.

Transponir-Geister haben sich vorzusehen / cxix.

Transpositio in alle Modus, cxxvi.

- in Octavam die schwächste / CLVII.
- in hemit. min. die stärkste / CLVIII.
- Problema darüber / CLI.

Transpositionis-Grage / CXII.

- derselben Beantwortung / CXIV. CLI. vid. **Tren**.

Transpositiones, wie weit man sich ihrer zu bedienen hat / cxvi. sq. 177.

- werden auf unterschiedliche Art verglichen / cxix. cxxii. sq.

Treffen / wie darauf gepocht wird / 143.

- wie das Pochen zu corrigiren / 238.

- hat seine Meriten / 243.

Treu / Abdias N. A. de Transpositione, CXIII.

Trias harmonica, muß vor allen Dingen in General-Baß da seyn / 172.

Trihemitonium, *incompertum*, quid, LXXXVIII.

Trillo, nöthig im Baß / 72 / 223.

Trite diazugmenon, LXXXVI. n. 4.

- hyperbolon, *ibid.* n. 5.

Trompeten haben nur einen Modum (quoad proportionem) man stimme sie wie man wolle / cxii. (v)

Typus Generum, LXXXIV.

U.

Valentini, Giuseppe, N. A. wegen Dis, 161.

- wegen Edur, 261.

Valla, N. A. de Clessida, LX.

Variationes, müssen nicht zum Handverf werden / 35. 176.

Vaterland / das dankbare / wo 8. XXXII.

Uebellaut / muß den Ausschlag geben / 133.

Übersetzung in Sprachen mit musicalischen Transpositionibus verglichen / cxix.

Veränderung / wie sich die Natur / so wohl als die Music / daran belustigen / CLIX.

Der

Verdoppelung der Noten / wie und wo sie am
füglichsten zu machen / 13/ 37/ 45/
53/ 77.

Venturini N. A. wegen der Pausen im Gene-
ral-Baß 52.

- wegen *E dur*, 73.

Vibrations, wie der Klang dabey zu begreifen
und zu unterscheiden / CLIII. CLIV.
CLXII.

Virdung N. A. de Musica ficta, LXXX.

Vitruvius de *Aristox*, LVII.

Virtu, mit seiner zufrieden seyn / ist ein schlechtes
Zeichen / 40.

Virtuose / hat leider im Amt heutiges Tages
nichts voraus / XX.

- der unbrauchbare / XVII.

- der brauchbare / CLXVII. sq.

Vivaldi, N. A. celeberr. wegen der Pausen im
Basso contin. 52.

- wegen *E dur*, 203.

- wegen *H mol*, 214.

- hat kein *C dur*, 241.

Vollkommenheit / ist unsern unvollkommen
nen Ohren eben nicht à la rigueur nö-
thig / 230. 254.

Vollstimmigkeit / in der linken so wohl als
rechten Hand / 9/ 12/ 16/ 21/ 37/ 41/
72/ 73/ 81/ 89/ 95/ 153/ 198/ 202/
203/ 224.

Vorschlag / in der rechten Hand / 37/ 53/ 191.
- wo er nicht seyn muß / 206.

Vorurtheile / in der Music / 133.

Vossius, G. I. de *Aristox*, LVII.

- de *Cleonide*, LX.

- de antiquitate studii musici, XCVII.

W.

Walbhörner / haben (quoad proportiones)

nur einen Modum, man stimme sie wie
man wolle / CXII. (v)

Werckmeister / N. A. vom General-Baß/
VII. IX. XXII. 241.

- wie viel Intervalla er in die Octave se-
het / 251.

- vom commate, CVI.

- von subsemitoniis, 254.

- seine Meinung von den fremden Tönen / 95.

Weymar / Herkog von / ein Autor musicus,
203.

- seine Concerte haben kein *C dur*, 241.

Wohl / Laut / giebt den Ausschlag / 133.

Z.

Zahlen / ob sie decidiren / CXXVI. not. e)

- Ordnung derselben in Vorstellung der In-
tervallorum, CXXVII.

- machen keinen Klang / CLIII.

- ob es nöthig für jedem Klang eine gewisse
Zahl zu setzen / CLIV.

Zarlino, de *Aristox*, LVI.

- vom hemitonio, LVIII. CXLVI. not.

- de chromatico, LXII.

- de Modis, LXVI.

- de scala, LXXXIV.

- vom Jubal / daß es der vermehrte *Pytha-
gas* sey / XCVI.

- vom Creuze / X 245.

- vom commate, 250.

- von gebrochenen Clavier / 251.

Ziefern / über den General-Baß sind niemals
so accurat zu setzen / daß nicht vieles
vom iudicio des Spielers dependire
65. 118.

W. 3

Zieg

Ziegler / J. G. N. A. vom General-Baß/
IX.

Zierath / siehe Auszierung / cantable, Mo-
nieren.

Zierlichkeit / wird leider hindangesehet/
143.

Zufällige Dinge / würden stark / XLVII.
CXXV.

Zweck des Wercks / der erste / IV.
- der Neben-Zweck / 225.

Zweyviertel-Tact / badinirt / 178. sq.

ERRATA

In der Vorbereitung.

Seite.	Zeile.	an statt	lies
3.	8.	iu	in
13.	16. 17.	hoffentlich	hoffentlich
22.	33.	geuus	Genus
25.	18.	erdendum	credendum
26.	7.	Distinzione	Distintione
27.	25.	lässe	lässet
	33.	grossen	grossen
29.	15.	Systalticen	Systalticen
	16.	Distalticen	Dystalticen
	16. 17.	excitamus	excitamus
34.	27.	Briennius	Bryennius
53.	24.	Intervallis	Intervallis
79.	13.	den Höhesten	dem Höhesten/
96.	20.	CLXIII.	CXLIII.
100.	9.	dependirt	dependiren/
102.	1.	CLXVIII.	CXLVIII.
113.	33.	150.	157.

In den Exempeln.

(Welche vor allen Dingen mit der Feder zu corrigiren/ ehe sie gespielt werden.)

Seite.	Zeile.	Tact.	
2.	5.	1.	Soll das x über der Note stehen.
3.	3.	3.	gehört das b zur letzten Seite.
24.	2.	2.	soll die 6. über der vorhergehenden Note stehen.
31.	3.	ult.	wo ? steht/ soll die 5 ein b haben.

-	6.	1.	soll die letzte Note das x über und nicht vor sich haben:
35.	2.	5.	soll die 4 nicht durchstrichen seyn.
-	5.	1.	soll die 6 über der folgenden / tactu 2. aber über der vorgehenden Note stehen.
38.	-	-	stehen die Zahlen der paginæ verkehrt.
42.	4.	-	soll über der letzten Note die 6 bleiben.
43.	1.	-	soll nota antepenult. d seyn.
-	4.	2.	soll nach dem letzten b eine 6. folgen.
50.	6.	8.	soll die erste Note ein b haben.
-	-	9.	soll die letzte Note eine h führen.
52.	3.	-	an statt seyn/ ließ: sey.
66.	4.	1.	soll das x welches auß vierdte Spatium stehet/ die vierdte Linie einnehmen/ und mit der folgenden Note nichts zuthun haben.
68.	14.	-	an statt Organiste/ ließ: Organisten.
74.	3.	1.	soll die letzte Note gis seyn.
75.	1.	1.	soll die letzte Note auch gis seyn.
-	8.	3.	soll die Schluß-Note kein x haben.
78.	7.	4.	darff die 6 nicht durchstrichen seyn.
-	-	5.	muß das h getilget werden.
89.	6.	-	soll der Custos im Bass auf dem zweyten Spatio stehen.
91.	1.	6.	soll das x hart vor der letzten Note stehen.
02.	3.	2.	soll die 6 ohne b seyn.
-	4.	2.	soll die letzte 6 übers folgende a stehen.
03.	1.	2.	an statt b/ soll eine 6 stehen.
04.	4.	2.	soll die letzte 6 übers a stehen.
-	-	3.	die letzte 6 über h.
07.	9.	1.	soll die vierdte Note im Discant kein zweygestriches a sondern g seyn.
-	-	-	soll die neundte Note ein d gleichen g seyn.
08.	2.	2.	soll die dritte Note c heissen.
14.	18.	1.	soll die vierdte Bass-Note auch c seyn.
9.	16.	-	an statt Geschmader/ ließ: geschmabert.
8.	-	-	ist fälschlich mit 1 3 6. bezeichnet.
9.	-	-	eben also mit 1 3 7.
7.	9.	-	an statt denu/ ließ: denn.
8.	4.	1.	die 5 ersten Noten im Bass sollen eine Tertie major höher stehen.
6.	22.	-	an statt folget/ ließ: folget.
9.	5.	2.	soll die folgende g über der vorgehenden Note d stehen.

del.

Seite.	Zeile.	Tact.	
178.	3.	6.	del. punctum;
188.	7.	5	an statt <i>Matefi</i> , ließ: <i>Mathefi</i> .
1	26.	5	an statt <i>verschiedener</i> / ließ: <i>verschiedene</i> .
202.	9.	5	an statt <i>Ufang</i> / ließ: <i>Anfang</i> .
226.	5.	1.	fehlet die Abtheilung des Tacts.
227.	3.	2.	ist bey der dritten Note das <i>x</i> ausgelassen.
240.	18.		an statt 47. ließ: 53.
249.	11.		an statt <i>solle</i> / ließ: <i>soll</i> .

In der Vorbereitung.

Pag. 21, post verba: **werden müſſe/ adde:**

Claveauis falsi inniteas fundamentis in eum errorem, in quem *Franchinus* prius inciderat, lapsus est: uterque enim arbitratus est, tonos per septem Diapason species esse considerandos, & inter se solum diversis semitoniorum locationibus differre; quemadmodum ipsæ differunt species: *cum omnes antiqui apertissime dixerint, tonos inter se acumine solum & gravitate differre.* *Salinas* de Mus. L. IV. cap. 31. pag. 228.

